

DISERTAČNÍ PRÁCE

Uvěřitelnost narativních
textů a jimi budovaných
(fikčních) světů

Believability of Narratives and
of (Fictional) Worlds generated
by Them

Mgr. Kryštof Špidla

2011

Filozofická fakulta Karlovy univerzity

Ústav české literatury a literární vědy

Studijní program: doktorský

Studijní obor: česká literatura a literární věda

Školitel: Prof. PhDr. Petr Bílek, CSc.

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsal samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Kryštof Špidla, Hejnice, 27. 3. 2011

Podpis:

ABSTRACT

The dissertation thesis called *Believability of narratives and of (fictional) Worlds generated by them* is based on the hypothesis that there is a specific feature of narrative texts: believability. The dissertation thesis is focused on the role of a reader in the process of the narrative worlds' actualization and there are also distinguished two sorts of narrative texts - narrative texts, which construct possible fictional worlds; and narrative texts, which create non-possible fictional worlds such as distinct kinds of self-voiding fictions. The thesis also differentiates between two sorts of believability - believability of fictional worlds and believability of fictional narrative act. Reference of narratives which means relation between fictional and actual world represents the fundamental issue. The dissertation thesis also concerns the relationship of believability of fiction and actual world changes, in other words - the relationship of believability and cultural-historical horizon. Reference frames also represent crucial concepts. These frames establish means of reception and believability reliance on them. The theoretical findings are illustrated through concrete examples of narratives - primarily through contemporary Czech prose. The dissertation thesis simultaneously analyses examples of non-believability and it also focuses on specifications of chosen genres, which are often situated on the confines of the fictional and non-fictional discourse, such as dailies, or autobiographies. Other ones, for example polemics, belong to non-fictional discourse but their possibility to generate worlds is shared with fiction.

ABSTRAKT

Disertační práce *Uvěřitelnost narativních textů a jimi budovaných (fikčních) světů* je založena na hypotéze, že existuje specifická vlastnost narativních textů: uvěřitelnost. Práce je zaměřena na roli čtenáře během aktualizací narativních světů a rozlišuje dva typy textů – texty, které vytvářejí možné fikční světy a texty, které vytvářejí nemožné světy, jako jsou různé druhy sebeodhalujících fikcí. Práce zároveň rozlišuje dva druhy uvěřitelnosti – na jedné straně uvěřitelnost fikčním světům a na straně druhé uvěřitelnost fikčnímu aktu tvorby. Zásadní problematikou je reference narativních textů – vztah mezi fikčním a aktuálním světem. Práce také zkoumá vztah uvěřitelnosti fikce a proměn aktuálního světa, tedy relace uvěřitelnosti a kulturněhistorického horizontu. Klíčovým termínem jsou referenční rámce, které ustavují způsob recepce, a závislost uvěřitelnosti na nich. Výsledky teoretického uvažování jsou ilustrovány na konkrétních příkladech narativů, zejména současné české prózy. Práce zároveň analyzuje příklady ne-uvěřitelnosti a zaměřuje se na specifika vybraných žánrů. Některé z nich se vyskytují spíše na rozhraní fikčního a nefikčního diskurzu, jako deníky či autobiografie, jiné, jako např. polemiky, patří sice svým zaměřením k diskurzu nefikčnímu, nicméně jejich schopnost světatvorby nese společné znaky se světatvorbou fikční.

Poděkování

Děkuji panu Prof. PhDr. Petru Bílkovi CSc. za otevření nových obzorů a za trpělivost.

Obsah

1	Úvod	7
2	Fikce a fikčnost	12
3	Základní podmínky uvěřitelnosti	16
3.1	Způsoby (fikční) světatvorby	18
3.1.1	Kompozice a dekompozice	20
3.1.2	Zvýrazňování	21
3.1.3	Uspořádání	22
3.1.4	Vylučování a doplňování	24
3.1.5	Deformace	25
3.1.6	Vytváření kauzality	25
3.2	Recepce	27
3.2.1	Typologie zkušenostního horizontu	30
3.3	Horizonty a minimální odchylka	34
3.4	Referenční rámce, make-believe	41
3.5	Přístupnost fikčních světů na základě minimální odchylky a zkušenostního horizontu čtenáře s přihlédnutím k žánrové klasifikaci	47
3.5.1	Relace přístupnosti	48
3.6	Uvěřitelnost a typologie vypravěčů	65
3.6.1	Autorská vyprávěcí situace	66
3.6.2	Vyprávěcí situace 1. osoby	72
3.6.3	Personální vyprávěcí situace (reflexe)	76
3.7	Funkce ověření - problémy	81
3.8	Nezáměrnost	84
3.9	Znovu uvěřitelnost	87
4	Od non-fikce ke smíšeným žánrům	89
4.1	Polemika jako světatvorba	89
4.2	Autenticitní próza	99
4.2.1	Deníky	99
4.2.2	Autobiografie, memoáry	106
4.2.3	Mystifikace	111
5	Neuvěřitelnost - nemožnost uvěřitelnosti	125
5.1	Omyly, nepřesnosti, lži	125
5.1.1	Autorský omyl	126
5.1.2	Omyly ve sci-fi a anticipacích	131
5.1.3	Autorská lež	135
5.2	Npravděpodobnost na straně fabule	137
5.3	Neuvěřitelnost na straně užití jazyka	145
5.3.1	Přímá řeč postav a její mutace	147
5.4	Klišé	158
5.4.1	Jazyková klišé	161
5.4.2	Klišé a postavy	165
5.4.3	Klišé na straně fabule	167
6	Závěr	173
	Literatura	175
	Prameny	178

1 Úvod

Práce *Uvěřitelnost narativních textů a jimi budovaných (fikčních) světů* se zabývá otázkou, která dosud není v literární teorii uspokojivě vyřešena, navzdory tomu, že intuitivní chápání pojmu uvěřitelnost je běžnou čtenářskou výbavou. Častou výhradou při vnímání nejen literárních uměleckých děl je právě poukaz na nízkou uvěřitelnost – jednou zápletky, jindy postavy, prostředí apod.

Je nepochybné, že snaha „uvěřit“ uměleckému dílu je základem předpokladem recepce, zároveň je zřejmé, že se jedná o proces, který klade na recipienta určité nároky. Přiběhně-li Smolíčkovi na pomoc jelen zlatoparohatý, musíme udělat mnoho (např. vzdát se mnohých znalostí), abychom tuto situaci mohli být jen připustit. Chceme-li se však o Smolíčka bát a mít radost z jeho vysvobození, měli bychom fikčnímu světu budovanému textem alespoň po dobu recepce specifickým způsobem uvěřit.

Domnívám, že koncepty věrohodnosti (Greimass) či funkce ověření (Doležel) řeší dílčí problémy, se kterými se ve své práci musím vyrovnat, ale nepřinášejí komplexní řešení otázek uvěřitelnosti (mj. proto, že se jimi přímo nezabývají).

Tato práce odpovídá na nejdůležitější z nich:

- a) Co je uvěřitelnost?
- b) Jaké jsou její podmínky a hranice?
- c) Jaké jsou rozdíly v uvěřitelnosti fikci, nefikci a metafikci a jaké typy textů lze z hlediska uvěřitelnosti rozlišit?

d) Za jakých podmínek přestává být narativní text uvěřitelný a jaké důsledky má ne-uvěřitelnost narativního textu na jeho recepci?

ad a) Aby bylo možné vymezit pojem uvěřitelnost narativních textů, je nutné prověřit principy, na jejichž základě tyto texty generují své narativní světy. Jádrem práce samozřejmě zůstávají fikční světy literatury, ale na některých místech si dovolím překročit onen fikční rámec a zařadit do své práce úvahy a analýzy, které se týkají i textů, jež běžně zařazujeme k nefikčnímu diskurzu, např. v kapitole *Textové strategie současné polemy*, popř. žánry přechodové, jako je autenticitní literatura či literární mystifikace. Důvodem je samozřejmě fakt, že pravidla uvěřitelnosti lze vztáhnout i na texty nefikční povahy.

Všímám si také obecných principů světatvorby, tak jak je stanoví Nelson Goodman, přičemž jeho kategorie dále rozšiřuji a přizpůsobuji potřebám práce.

Stranou nemůže zůstat problematika recepce, protože uvěřitelnost se realizuje právě v průběhu recepce. Vycházím nejen z teoretického základu daného pracemi autorů Kostnické školy, ale pracuji též s teorií *make-believe* a rozvíjím zejména koncepci *principu minimální odchylky* M. L. Ryanové.

ad b) V úvodních kapitolách, ve kterých se zbývám podmínkami uvěřitelnosti, se opět opírám o teorie recepce, přičemž klíčovým pojmem se pro moji práci stává kulturněhistorický horizont epochy, který v konečném důsledku udává hranice uvěřitelnosti, ale i srozumitelnosti. Tato problematika úzce souvisí s referencí.

Snažím se přiblížit zdánlivě nesmiřitelná stanoviska teorie fikčních světů s teorií *mimesis*. Zásadním rozporem je tomto případě vztah fikčního a aktuálního světa. Rozvívám proto dynamické pojetí aktuálního světa jako světa, jehož základní charakteristikou je závislost na jeho strukturaci. Z toho vyplývá i dynamické pojetí teorie fikčních světů.

Dynamické pojetí se týká také modelového čtenáře textu, který se též proměňuje v čase na základně změn kulturněhistorického horizontu.

Při úvahách o hranicích uvěřitelnosti nelze vynechat problematiku referenčních rámců, která kritéria uvěřitelnosti v součinnosti s kulturněhistorickým horizontem pomáhá ustavit. Řečeno lakonicky – pohádku *O třech kůzlátkách* budeme číst jinak než Dostojevského *Běsy*.

Lze říci, že tato práce nachází klíče k uvěřitelnosti jak v textu samotném, tak mimo něj, v aktuálním světě. Domnívám se, že zaměření pouze dovnitř textu bere recepci jednu z dimenzí, a to vztah díla ke světu, ve kterém je čteno.

ad c) Ve své práci poukazují na dva základní typy textů, podle nichž se proměňuje též princip uvěřitelnosti. První skupinou textů jsou texty vytvářející uvěřitelné fikční světy, ve kterých se uvěřitelnost realizuje na poli fikčního světa.

Druhým typem textů jsou texty vytvářející ne-uvěřitelné světy, např. různé typy sebeodhalujících fikcí, v nichž se principy uvěřitelnosti vztahují k fikčnímu aktu tvorby takového světa. Nedílnou součástí práce jsou pak úvahy zabývající se, jak bylo řečeno výše, texty diskurzu nefikčního, které však produkují světy na podobném principu jako texty fikční.

Z hlediska typologie textů vycházím zejména z teorie přístupnosti fikčních světů, jak ji stanoví M. L. Ryanová, nicméně propojuji její pojetí s pojetím zkušenostního horizontu.

ad d) Překročení hranic uvěřitelnosti s sebou nutně přináší problematiku ne-uvěřitelnosti. Stanovím proto její kritéria a na základně analýzy konkrétních uměleckých i neuměleckých textů dokládám její důsledky pro recepci. Zároveň tak obhajují životnost a snad i praktické využití teorie uvěřitelnosti. Analýza konkrétních textů plní funkci „ověření hypotéz“, nicméně jsem si vědom limitů některých odvětví duchovních věd na poli verifikace, zejména z důvodu nemožnosti získat tvrdá statistická data.

Určitým úskalím může být z téhož důvodu stanovení míry, za které hraje ne-uvěřitelnost pro recepci zásadní roli a za které již nikoli. Odpověď tyto otázky se pokouším nelézt právě v analýzách konkrétních textů ze všech pater literatury.

Zvláštní prostor je věnován typologii těch míst v textu, jež jsou zodpovědná za oslabení či otřesení uvěřitelnosti. Jsou jimi chyby, omyly, lži, nepravděpodobnost, neuvěřitelnost na straně užití jazyka a klišé. Je zřejmé, že klíčovou roli hraje též literární žánr, který nastavuje v prvotním okamžiku referenční rámec textu. To je také důvod, proč je žánrové klasifikace věnována pozornost.

Důraz je kladen zejména na to, aby ukázky z uměleckých i neuměleckých textů ilustrovaly v dostatečné šíři problematiku uvěřitelnosti a specifika konkrétních žánrů. Pokusy o jejich kompletní typologii by ovšem pro samotnou práci neměly valné-

ho významu. Přinesly by jen opakování podobných příkladů a v konečném důsledku by práci pouze neúčelně nastavovaly.

Cílem práce je v první řadě teoreticky ukotvit pojem uvěřitelnost pro účely literární vědy a dalšího literárněvědného bádání. Příklady uváděné textem proto slouží výhradně k podepření teoretických východisek. Převažují ukázky ze současné české prózy, nevyhýbám se ani okrajovým žánrům, brakové literatuře či, jak jsem již uvedl, textům nefikční povahy či útvarům přechodovým. Jsem totiž přesvědčen, že do literárně-historického kontextu patří stejně tak jako tzv. vysoká literatura.

2 Fikce a fikčnost

Představme si následující situaci. Příloha prázdného e-mailu z neznámé adresy (tak, aby byla maximálně ztížena identifikace) obsahuje takovýto text:

Proto také první a nejdůležitější pravidlo, na které musíme přistoupit, chceme-li zvrátit řád věci, je svoboda žen. Postavení ženy ve společnosti je nejzrůdnější ukázkou malosti a hlouposti mužů - a žen samých. Muž ženou hluboce opovrhne a zdvořilosti, které jí prokazuje, jsou výrazem pokrytectví, jež má za cíl skrýt otroctví, v němž ji udržuje. Ideální žena? Bonmoty a uhihňané konverzачní kličky, aby skryla svou tupost a intelektuální nemohoucnost, vyšívání rodinných iniciál na kapesníky a zpěv u klavíru, protože i ona má koneckonců právo na zábavu, vždyť i psa necháme čas od času bez zjevného důvodu zaštekát.¹

Vzhledem k tomu, že neznáme autora ani kontext, nezbude nám, než využít znalostí, abychom zjistili, co text o sobě říká. Jeho explicitní význam je celkem zřejmý, o jaký typ textu se ale jedná, jaké mohou být okolnosti jeho vzniku, co říká, aniž by to přímo vyslovoval? Lze se něco dozvědět z jediného odstavce? Jistě. Pokusme se modelově uvažovat.

Text zřejmě patří do Evropy (popř. do Ameriky) 2. poloviny 19. stol., případně počátku století dvacátého. Otázka ženské emancipace a svobody nebyla otevřena dříve, než v období evropských revolucí (feministická hnutí - např. sufražetky - jsou datována až do druhé poloviny 19. stol.).

¹ Prozrazení necháme na další stranu.

Pozdějšímu zařazení textu brání zejména zmínka o vyšívání iniciál na kapesníky a zpěvu u klavíru – typických atributech šlechtické či měšťanské dívčí vzdělanosti 18. a 19. stol.

Jazyk textu však prozrazuje, že verze, již máme před sebou, spadá do druhé poloviny 20. století či do současnosti. Tomu nasvědčují např. obraty jako „*uhihňané konverzační kličky*“ či „*intelektuální nemohoucnost*“, tvarosloví (tvar 3. os. singuláru slovesa být – *je nikoli jest*), slovosled...

Jde tedy a) buď o současný překlad části úvahy, eseje či politického prohlášení z 18. či 19. stol., nebo b) o část současného fikčního textu historizujícího obsahu, či c) jeho překladu z cizího jazyka.

Jedná-li se o text fikční, může být jeho autorem kdokoli, jedná-li se o nefikční text, zdá se (připouštím vyšší míru spekulace) pravděpodobnějším autorem muž (vzhledem k užití třetí osoby ve výpovědích typu „*protože i ona má koneckonců právo na zábavu, vždyť i psa necháme čas od času bez zjevného důvodu zaštěkat*“). Vzhledem k tomu, že množství myslitelů 19. stol. tak vehementně se zabývajících ženskou otázkou je dosti omezené, podrobnější rešerše by nám prozradila, že žádný z autorů 19. stol. či počátku 20. stol. připadajících v úvahu takový text nenapsal, a proto se s největší pravděpodobností jedná o textový segment současné fikce.²

Co vyplývá z tohoto příkladu?

a) Řečeno hrabalovsky: Nelze se odpárat od epochy. Dílo je konglomerátem autorových zkušeností a encyklopedií, jež jsou výsekem kulturně historického horizontu jeho epochy. Horizont textu proto v sobě vždy zahrnuje právě tyto tři jevy,

² OUŘEDNÍK, P.: *Příhodná chvíle*, 1855. Praha: Torst 2006, s. 23.

jeho recepce pak zase zkušenost a encyklopedie čtenáře, opět v závislosti na kulturně historickém horizontu jeho epochy.

Fikční svět textu je proto vždy nutně závislý na stavu aktuálního světa – jak v okamžiku tvorby, tak v okamžiku recepce.

b) Každý text v sobě zahrnuje soubor *textových strategií*³, na jejichž základě se rozhodujeme pro způsob recepce.⁴ Jak jsme si ukázali výše, i na takto krátkém textovém segmentu, použitém v našem příkladě, lze shledat jistá vodítka napovídající, že se jedná o fikci. Text bychom proto dále jako fikci četli. Co ovšem znamená „četli jej jako fikci“?

V první řadě mentální operaci, jež nám umožní přijímat fikční svět textu jako svět pravdivý. Ať už tuto operaci nazveme *ověřovací dohodou*⁵, *potlačením nevíry*⁶ či *hrou na něco*⁷, vždy znamená naše rozhodnutí *uvěřit*.

Tato naše schopnost však není a nemůže být neomezená. Ne všemu, co je napsáno, je možné *uvěřit*. Nejde jen o možnost či nemožnost fikčních světů, jak ji chápe logika a epistemologie, ale o celkovou soudržnost fikčního světa či o jednotu vypravěčského gesta, o *pravidla hry*⁸. Jistě se lze shodnout na tom, že fabule tezového románu *Pohorská vesnice* Boženy Němcové je dnes málo uvěřitelná, že tento román obsahuje mnohá romatizující kliše, že zkrátka zastaral. Stal se *neuvěřitelným*⁹.

³ ECO, U. *Lector in fabula: Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*. Praha, Academia, 2010, s. 77 – 79.

⁴ tamtéž

⁵ Např. Greimas – contract de veridiction

⁶ Poprvé se s tímto termínem setkáváme u S. T. Coleridge.

⁷ WALTON, K. L.: *Mimesis as Make-Believe*. Harvard UP, 1990

⁸ tamtéž

⁹ Chápu jistý sémantický rozdíl mezi *neuvěřitelný* a *ne-uvěřitelný*. *Neuvěřitelnému* uvěřit za jistých okolností lze, *ne-uvěřitelnému* nikoli.

Z výše zmíněného vyplývá, že text, má-li být čten, měl by splňovat podmínku *uvěřitelnosti*, tedy *schopnost stát se uvěřitelným*.

Je ovšem nepochybné, že *uvěřitelnost* nemůže být vztažena pouze k fikčnímu světu textu, že *uvěřitelnost* se nerovná *věrohodnost*. Jestliže v Krvavém románu čteme: „Rodiguez neztratil duchapřítomnosti a s hrdinností neobyčejnou chopiv jej pravou rukou za chřtán, druhou mu plivnul v tvář,”¹⁰ nestává se v tuto chvíli předmětem našeho *uvěření* fikční svět textu, který je epistemicky i logicky zcela nesoudržný, ale vyprávěčův ironický odstup, grotesknost, parodičnost textu. Nevěříme světu, ale aktu či způsobu vyprávění. Text (či spíše soubor *textových strategií*¹¹, *modelový*¹² či *implicitní*¹³ autor) nám dává dostatek informací k tomu, jak jej máme číst. Potlačuje *věrohodnost* ve prospěch *uvěřitelnosti* textu jako celku¹⁴.

Mezi fikčními světy můžeme rozlišit světy *pravděpodobné* a *věrohodné*, *nevěrohodné*, *nepravděpodobné*, ale *představitelné*, jsou však i světy *nemyslitelné*.¹⁵ Eco v této souvislosti paradoxně hovoří o *nemožných možných světech*¹⁶. Právě u nich dochází ke zmíněnému přesunutí pozornosti k aktu vyprávění – typickým příkladem jsou *metafikce* (sebeodhalující) *fikce* či různé další typy fikcí *postrádající ověření*¹⁷.

¹⁰ VÁCHAL, J.: *Krvavý román*. Praha: Paseka, 1990, s. 159.

¹¹ ECO, U. *Lector in fabula: Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*. Praha: Academia, 2010, s. 65 – 85.

¹² tamtéž

¹³ ISER, W.: *Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře*. In: Aluze, roč. VIII, č. 2/3, 2004.

¹⁴ Ba v tomto případě knize jako artefaktu.

¹⁵ ECO, U. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2005, s. 85 – 86.

¹⁶ Tamtéž

¹⁷ DOLEŽEL, L. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 162 – 169.

V závislosti na vývoji společnosti, na proměnách paradigmát či kulturně historických horizontů dochází též k proměnám způsobů a možností vyprávění a s nimi i k proměnám *uvěřitelnosti*. To, co mohlo být uvěřitelné před sto padesáti lety¹⁸, není uvěřitelné nyní, to, co může být uvěřitelné nyní, je omezeno tím, co je ne-uvěřitelné. Porušení pravidel hry, jež text ustavuje, jej činí ne-uvěřitelným, zatímco cokoli, co pravidla nevyklučují, uvěřitelným.

3 Základní podmínky uvěřitelnosti

Předchozí kapitola ukázala, že uvěřitelnost se realizuje ve dvou rovinách, jež se vzájemně prolínají, v rovině narativního (fikčního) světa a v rovině (fikčního) aktu vyprávění. Podívejme se nejprve na rovinu fikčního světa.

Současní literární teoretikové¹⁹, inspirovaní teorií možných světů logiky a analytické filozofie, uvažují o fikčních světech jako o jakési podmnožině možných světů. Nicméně uznávají, že možné světy logiky jsou něco jiného než možné světy literatury. Základní odlišnost tkví v tom, že možné světy logiky jsou abstraktní konstrukcí, zatímco fikční světy literatury jsou konkrétními realizacemi možných (i nemožných) světů. Možné světy jsou úplné, fikční světy jsou nutně neúplné²⁰, malé²¹.

Neúplnost fikčních světů s sebou tudíž nese důsledky pro jejich čtenářské aktualizace. Přestože mají fikční světy jen

¹⁸ Například Vernova Cesta na Měsíc apod.

¹⁹ Ryanová, Doležel, Eco, Ronenová aj.

²⁰ Eco, U. In: Česká literatura 6/1997; Doležel, L.: Praha 2003

²¹ ECO, U. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2005, s. 73 – 92.

omezený počet prvků daných textem, jeden text může generovat neomezený počet fikčních světů. Neznačená to ovšem, že lze fikční světy aktualizovat bez jakýchkoli omezení. To by pak nutně muselo znamenat, že implicitní význam textu je zcela libovolný a že každý text může tvrdit cokoli. Jak bylo a ještě bude v této práci mnohokrát zdůrazněno, text možnosti svého čtení nabízí, zatímco jiná čtení vylučuje (třeba, že Robinson Crusoe ztroskotal v Severním ledovém oceánu), popřípadě je činí irelevantními (viz známý Wolterstorffův příklad s počtem dětí lady Macbeth). Přesto má receptor právo svobodných aktualizací, pokud neodporují struktuře fikčního světa.

Neúplnost fikčního světa koresponduje s neúplností světa našeho. Fikční světy jsou nám blízké, protože v sobě nesou epistemická omezení podobná našim. Během čtenářské aktualizace proto vztahujeme fikční svět díla k našemu světu, ke světu našich zkušeností, znalostí, možností..., ke *stavu aktuálního světa*.

Chápeme-li tedy aktuální svět jako svět tady a teď, jako svět úplný se všemi jeho prvky, musíme si uvědomit, že jeho stav je závislý na naší strukturaci. Přitom sami jsme schopni strukturovat pouze omezený počet jeho prvků, těch prvků, které můžeme zahrnout do našich encyklopedií. V praxi to znamená, že stav aktuálního světa je závislý na stavu našeho povědomí o něm. Aktuální svět je strukturován svými obyvateli, tedy znovu a znovu tvořen, znovu a znovu aktualizován. Jak říká známá rabínská moudrost: „*Zemře-li člověk, zmizí celý jeden svět.*“

Aktuální svět se tak stává jakýmsi *referenčním bodem*²², který je souborem „rozmanitých hledisek, která spolu s pozorovacími situacemi, jež je charakterizují, vytvářejí integrální část objektů a jevů, v nichž jsou konstruovány reálné či možné světy. Světy se organizují kolem pozorovacího bodu, který bychom mohli nazvat „já, zde a teď“ a ve kterém je zakotvena naše kognitivně percepční aktivita /.../“²³.

Toto pojetí se vypořádává s problematikou statického chápání aktuálního světa a významně pomáhá utvářet vztah aktuálního světa a světa fikčního jako proces, nikoli jako trvalý stav.

Jakým způsobem tedy světy (aktuální i fikční) strukturuje?

3.1 Způsoby (fikční) světatvorby²⁴

Nelson Goodman se ve své práci *Způsoby světatvorby* pokouší ilustrovat některé procesy, které se podílejí na strukturování aktuálního světa. Jeho návrhy v mnohém odpovídají východiskům této práce, zejména tomu, že svět (nejen fikční, ale i aktuální) se mění v závislosti na referenčních rámcích, což hraje v případě uvěřitelnosti zásadní význam.

Svět fikční bývá aktualizován na podobném principu jako svět aktuální, leč existuje mezi nimi podstatný rozdíl. Fikční svět textu je textem předstrukturován. Je v něm explicitně i implicitně, na základě užití jazyka, přítomno rozlišení a hierarchizace jeho jednotlivých prvků a vztahy mezi nimi,

²² OUELLET, P. *Vnímání fikčních světů*. In: Aluze, č. 2, Roč. VII, 2003, S. 3.

²³ tamtéž, s. 5

²⁴ GOODMAN, N.: *Způsoby světatvorby*. Bratislava: Archa, 1996.

jsou v něm určeny časoprostorové souvislosti apod. Některé skutečnosti jsou ve fikčním světě zkrátka textem pevně dané. Řehoř Samsa se pokaždé promění v nestvůrný hmyz a nic na tom nezmění ani nová klasifikace členovců. Tento fakt zůstává fikčním faktem, který můžeme, ale též nemusíme přijmout. Též aktuální svět je do určité míry předstrukturován. Podílí se na tom zejména horizont poznání, jehož esenciální vlastností je proměnlivost. Kryštof Kolumbus objevil západní cestu do Indie. Ještě za jeho života se z ní stala cesta na nový kontinent. Trasa plavby zůstala táž, změnil se pouze svět.

Vliv na strukturaci aktuálního světa však mají i vzorce myšlení a vnímání určené kulturněhistorickým horizontem dané kultury a epochy. Je známá věc, že nevnímáme to, co nezapadá do našeho řádu světa. Skotští venkované rozlišují mnohokrát více výrazů pro déšť než středoevropané...

Goodmanovo pojetí světatvorby vyhovuje i úvahám o fikci, a proto jej přebírám, přidávám však komentáře navržených způsobů světatvorby právě z hlediska fikce a její recepce, během níž se světy fikční a svět aktuální setkávají.

Konceptu uvěřitelnosti dávají Způsoby světatvorby významný podnět. Ukazují, jakým způsobem ze své podstaty nedokonalé texty dávají během recepce vzniknout uvěřitelným fikčním světům, jak snadno lze odhlédnout od drobných nesrovnalostí, aby fikční svět fungoval jako soudržný celek, naznačují však hranice, jimiž je možnost uvěření omezena. Nacházejí se tam, kde fikční svět přestává držet pohromadě.

Podobnou problematikou, i když z jiné strany, se zabývá Marie-Laure Ryanová ve své knize *Možné světy, umělá inteli-*

gence a teorie vyprávění²⁵, textu, z nějž budu vycházet zejména při žánrové klasifikaci a jejím dopadu na teorii uvěřitelnosti. Jde zejména o teorii přístupnosti aktualizovaného světa textu²⁶ ze světa aktuálního na základě identity, podobnosti a analogie a o způsob doplňování prázdných míst na principu minimální odchylky.

Pro pořádek dodávám, že jednotlivé způsoby světatorby se během recepce uskutečňují současně, že světatorba je komplexní proces. Veškeré příklady jsou proto pouze ilustrativní a, cele na základě Goodmanovy teorie, odhlíží od způsobů, jimiž se nezabývají.

3.1.1 Kompozice a dekompozice

Při vytváření světů často pracujeme tak, že rozkládáme celky na části, druhy a poddruhy, hierarchizujeme - nacházíme rozdíly. Na druhé straně spojujeme jednotlivosti do celků, druhů a tříd.

Co to znamená pro recepci? Fikční svět modelujeme podle textových instrukcí tak, že jednak nacházíme společné vlastnosti jeho prvků, zároveň ovšem ze skupin prvků podobných vlastností odlišujeme jednotliviny. Ono nacházení prvků je však již akt tvorby světa. Nepřijímáme hotový svět konzervovaný v textu (navzdory tomu, že počet prvků je ve fikčním světě omezen a, jak bylo uvedeno výše, předstrukturován), ale vytváříme fikční svět na základě textových implikací.

²⁵ RYANOVÁ, M. L. Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory. Bloomington: Indiana University Press, 1991, s. 33.

²⁶ Podle Ryanové Textual actual World (TAW)

Např. ve fikčním světě Tolkienova Pána prstenů se nachází velké množství postav. Ty samy už tvoří celek, jež jsme museli vybrat ze všech ostatních entit fikčního světa. V případě myslících a mluvících stromů, entů, se jedná již o poměrně sofistikovaný výběr. Během recepce čtenář (řídě se tím, co text implikuje) spojuje postavy do tříd např. podle vztahu k Frodu Pytlíkovi: přátelé (hobiti, elfové) – postavy neutrální (lidé, enti) – nepřátelé (skřeti, černí jezdci). Současně je schopen rozpoznat jednotlivé postavy, tedy provést dekompozici. Kompoziční i dekompoziční princip se projevuje při rozdělení jednotlivých postav na rasy. Dekompoziční v případě, kdy celek postav rozdělujeme, kompoziční, kdy postavy podle jejich vlastností přiřazujeme k jednotlivým rasám.

Podobně však lze dělit všechny entity světa Pána prstenů (prostor bezpečný – Hobitín, nebezpečný – Mordor apod.). Zdá se, že během kompozice a dekompozice prvků fikčního světa dáváme přednost dělení do takových tříd a druhů, jaké známe z našeho aktuálního světa či jaké jsou jim podobné.²⁷

Tímto způsobem vytváříme složitou strukturu, jež je textem implikována pouze do určité míry. Její velká část náleží způsobu recepce.

3.1.2 Zvýrazňování

Řada rozdílů mezi světy netkví podle Goodmana „v entitách, které obsahují, jako spíše v důrazu či akcentu a tyto

²⁷ RYANOVÁ, M. L. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1991, s. 33.

*rozdíly nejsou o nic méně závažné.*²⁸ Pro recepci to znamená, že rozdíly v uměleckých textech (jež jsou dány i stylovými odlišnostmi jednotlivých autorů), a tedy i v implikovaných způsobech čtení, leží často ve zdůraznění určitých prvků fikčního světa před jinými. Zatímco psychologický román postihuje vnitřní život postav, jeho rozporuplnost, motivace jejich chování – klade tedy důraz na vnitřní odlišnosti, dobrodružná literatura se zaměřuje zejména na fabuli a dějové zvraty – zajímají ji odlišnosti vnější. Text čtenáři vnucuje (či spíše nabízí) referenční rámec, jenž má být během čtení uplatněn. Při četbě Tarzanových dobrodružství potlačujeme naši touhu dokonale znát vnitřní motivaci Tarzanova chování, zatímco si vychutnáváme jeho boj s leopardem.

Na straně recepce pak vzniká volný prostor pro různočtení (popř. chybné interpretace), kdy jeden text lze číst více způsoby, čistě na základě akcentu určitých prvků textu – Markétu Lazarovou např. jako román historický, milostný či metafikci.

3.1.3 Uspořádání

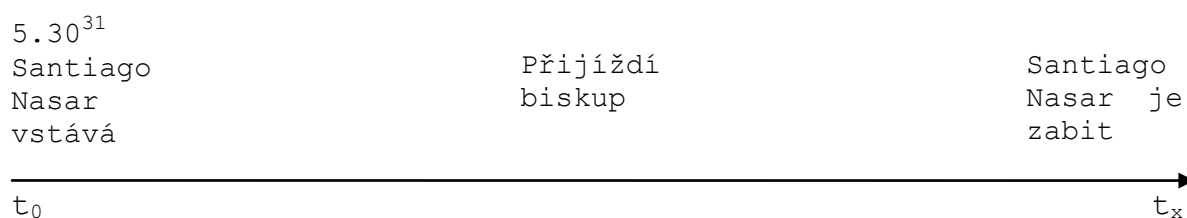
Naše vnímání závisí též na tom, jaké uspořádání pro entity daného světa volíme.

Takovým způsobem např. přeuspořádáváme lineární řád textu v časoprostorový řád fikčního světa. Pohybujeme se na ose *fabule* – *syžet*²⁹. Na základě textových orientátorů (ale též

²⁸ Goodmann: tamtéž, s. 47

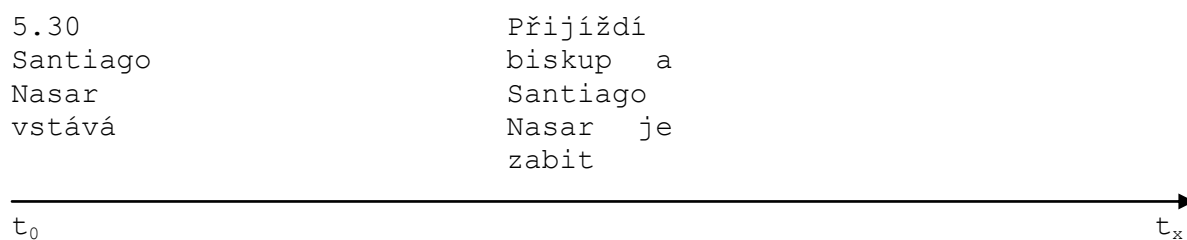
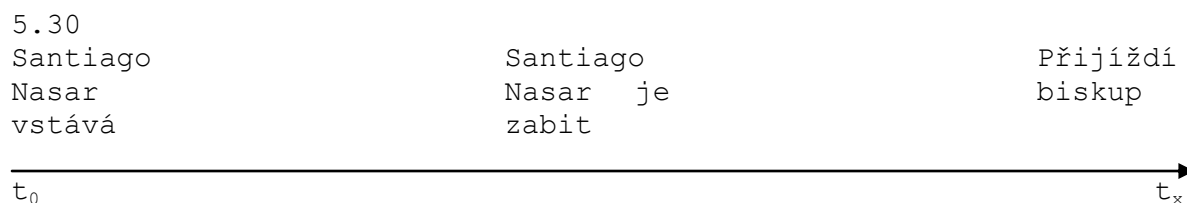
²⁹ Volím raději tyto „klasické“ termíny, neboť story a discourse přináší úskalí v jisté neukotvenosti v českém prostředí. Fabulí rozumějme příběh v jeho časoprostorových souvislostech a syžetem uspořádání jeho složek.

na principu analogie) chápeme současnost i následnost různých dějů. Přesto je způsob uspořádání do značné míry záležitostí volby. Ta se může na konci textu prokázat jako správná, mylná, či zůstane otevřená. Např. z první věty Márquezovy novely *Kronika ohlášené smrti* „V den, kdy ho měli zabít, vstal Santiago Nasar v 5.30 ráno, aby stihl příjezd lodi, která přivážela biskupa.“³⁰, zdánlivě snadno rozpoznáme jednotlivé časové linie příběhu a bez potíží je uspořádáme na jednoduché časové ose:



Toto řešení se v průběhu recepce prokáže jako správné.

Márquezův vstup do fikčního světa však nabízí i jiná řešení:



³⁰ MÁRQUEZ, G. G.: *Kronika ohlášené smrti*. Praha: Odeon, 1984.

³¹ Počáteční čas fabule, t_0 , tedy čas, kdy Santiago Nasar vstává, je zvolen pouze pro tuto jedinou větu. Fabule celé novely začíná dávno před tím.

Užití složeného predikátu s modálním slovesem „mít“ však připouští i tyto verze:

5.30		
Santiago	Přijíždí	Santiago
Nasar	biskup	Nasar
vstává		není za-
		bit
t_0		t_x
5.30		
Santiago	Santiago	Přijíždí
Nasar	Nasar není	biskup
vstává	zabit	
t_0		t_x

Nemluvě o verzích, ve kterých biskup nepřijíždí.

Různá uspořádání se jeví ve fikčním světě jako pravdivá či pravděpodobná teprve v průběhu recepce a dalšího ověření. Jedna jsou zkrátka textem aktualizována, jiná nikoli (a zůstávají např. v rovině přání či povinností). Přesto zůstává mnoho cest, jež zůstanou neověřeny – tj. nejsou ani aktualizovány, ani popřeny. A tudíž se stávají pro svět textu irelevantní.

3.1.4 Vylučování a doplňování

Protože mezi přirozené vlastnosti lidského vnímání patří hledání a vytváření struktur³², tedy vždy vyšší či nižší míra abstrakce, je nutné vyloučit to, co nepatří do zvoleného řádu. Drobné odchylky od něj nevědomě zanedbáváme. Nebýt vylučování, nemohli bychom číst, protože text jakožto lidský produkt v sobě vždy musí nutně obsahovat nepřesnosti, odchylky. Jejich zanedbání pomáhá sjednocovat řád fikčního světa.

Na druhou stranu jsme nuceni fragmenty světa, jež se nám vyjevují, doplňovat zpravidla podle principu analogie tak,

³² PEREGRIN, J.: *Význam a struktura*. Praha: OIKOYMENH, 1999.

aby „dávaly smysl“ - zcela zřejmá analogie k Ingardenově *dourčování míst nedoučenosti a konkretizaci*³³, a Ryanové *principu minimální odchylky*³⁴, jež vlastně nejsou ničím jiným, než doplňováním.

3.1.5 Deformace

Deformace může být chápána dvěma způsoby - jako korekce, nebo jako deformace. Korekcí může být i tak primitivní jev, jako je přehlédnutí tiskové chyby popř. upravení drobných, nepodstatných textových nesrovnalostí.

Na deformaci jsou zase založeny určité typy textů a některé konkrétní žánry: parodie, blasfémie, karikatura, též ovšem běžné stylistické prostředky jako hyperbolizace, ironie apod. Protože deformace patří do našeho řádu světa, jsme schopni vytvářet deformované fikční světy a jako takovým jim rozumět. Deformací ovšem může být i falešná či chybná interpretace.

3.1.6 Vytváření kauzality

Goodman se ve své práci přímo nezmiňuje o jednom ze způsobů, jimiž konstruujeme svět. Snad proto, že onen způsob v sobě zahrnuje ostatní způsoby více než kterýkoli jiný. Je založen zejména na principu uspořádání a doplňování. Tento způsob je možné nazvat **vytvářením kauzality**. Existuje zřejmá a mnohokrát dokázaná vlastnost lidské psychiky spojovat časově následné jevy v kauzální řetězce - ať už narativní³⁵

³³ INGAREN, R.: *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 247 - 256.

³⁴ RYANOVÁ, M. L. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

³⁵ Aristotelés. *Poetika*. Praha: OIKOYMENH, 2008.

(„jedno, protože druhé“) či explikativní³⁶ (výklad na základě zákonů). Vzhledem k tomu, že fikční světy jsou omezené, ne- zřídka dochází k tomu, že jednotlivá tvrzení (jde zejména o kauzální souvislost jevů) nelze na základě textu verifikovat ani falzifikovat. Přesto platí, že čtenář mimoděk kauzální souvislost odvodí (či spíše vytvoří) a s ní dále pracuje.

V Dürrenmattově próze *Soudce a jeho kat* je na konci textu detektiv Tschanz poté, co je mu prokázána vražda poručíka Schmieda a doporučeno zmizení, nalezen „mezi Ligerzem a Twan- nem mrtvý pod autem, které bylo zachyceno vlakem“³⁷. Ač text tento fakt pouze konstatuje a dále nehodnotí, většina čtenářů vnímá tuto událost jako sebevraždu, jejímž motivem je vrahovo špatné svědomí. Jiní se domnívají, že se jedná o nešťastnou náhodu způsobenou Tschanzovým rozrušením, a tedy nepozornos- tí, málokdo ovšem připustí, že tato událost nemá (či nemusí mít) s předchozím dějem žádnou kauzální souvislost. Žádná z možností není textem aktualizována, přesto se různé z nich aktualizují ve vědomí jednotlivých čtenářů.

Teorie fikčních světů a zákonitosti jejich vytváření bu- dují rámec možným úvahám o uvěřitelnosti. Uvěřitelnost je to- tiž jednou z vlastností fikčních světů, jež ovšem stojí a pa- dá s recepcí. Akt čtení, jenž v našem pojetí do značné míry splývá se světatvorbou, aktualizuje problém uvěřitelnosti a pomáhá fikční svět zároveň konkretizovat jako celistvý a soudržný, navzdory nutným rozporům textu.

³⁶ RICOEUR, P. Čas a vyprávění I. Praha: OIKOYMENH, 2000, s. 257.

³⁷ DÜRRENMATT, F.: *Soudce a jeho kat*. Podezření. Praha: Mf, 1971, s. 66.

3.2 Recepce

Hlubší řešení problematiky recepce opakovaně ve svých pracích nabízejí zejména autoři Kostnické školy recepční estetiky, stranou nesmí zůstat Ecův koncept modelového čtenáře.

O co tedy, kromě světatvorby, během recepce literárního díla jde? V první řadě, jak bylo naznačeno výše, o setkání dvou světů. Fikčního světa textu a světa aktuálního. Tyto dva světy se setkávají prostřednictvím receptora, čtenáře. Toho ovšem není možné chápat jako tabulu rasu. Čtenář vždy vstupuje do světa textu vybaven určitým předporozuměním³⁸. Předporozumění si nese s sebou ze světa aktuálního jako komplex encyklopedií³⁹ a zkušeností určitého druhu. „*Když čtenář recipuje fikcionální text, více či méně nevědomky bere za základ orientační síť své zkušenosti.*“⁴⁰ Encyklopedií je celá řada. Lze hovořit o encyklopedii aktuálního světa (v Doleželově pojetí „*je pouze jedna mezi velkým množstvím encyklopedií možných světů*“⁴¹, v našem pojetí, jež se blíží spíše chápání Ouletovu, se jedná o encyklopedii proměnlivou), fikční encyklopedii („*znalosti možného světa zkonstruovaného fikčním textem*“)⁴², čtenářskou encyklopedii, jež zahrnuje specifické znalosti jednotlivých čtenářů a encyklopedii jako znalosti sdílené určitým společenstvím⁴³. Posledně zmíněná encyklope-

³⁸ JAUSS, R. Čtenář jako instance nových dějin literatury. In: Aluze, roč. VI, č. 2, 2002.

³⁹ ECO, U. *Lector in fabula: Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*. Praha, Academia, 2010, s. 23 – 39.

⁴⁰ STIERLE, K. Co je recepce u fikcionálních textů. In Čtenář jako výzva (Výbor prací kostnické školy recepční estetiky). Brno: Host 2001, s. 234.

⁴¹ DOLEŽEL, L. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 178.

⁴² tamtéž

⁴³ tamtéž

die pomáhá ustavit *kulturněhistorický horizont*⁴⁴, jenž bude pro naši práci pojmem klíčovým.⁴⁵

Lze jej zjednodušeně chápat jako rozhled člověka určité epochy, jako rámec možností jeho vědění a představivosti. Zatímco obecně lidská zkušenost je prakticky neměnná (člověk mladší doby kamenné zůstává z hlediska svého tělesného a duševního uspořádání tímž jako člověk současnosti – odhlédneme-li od zanedbatelných evolučních mutací), *kulturněhistorický horizont* naopak prochází vývojem v čase i prostoru. Obecně lidská zkušenost je ovšem přirozeně jeho součástí. Budeme-li proto nadále užívat termínu *kulturněhistorický horizont*, budeme mít současně na mysli i to obecně lidské, co se v něm skrývá.

Podobným způsobem uvažuje v souvislosti s rozvíjením Ingardenových tezí konkretizace⁴⁶ Felix Vodička ve své *Struktuře vývoje*⁴⁷, kde dokládá, že individuální konkretizace ve skutečnosti podléhá určité dobové autoritě či obecně sdílenému modelu vnímání díla. Tedy, že vnímání uměleckého díla chápaného jako estetický znak, je dobově podmíněno. I tyto obecně sdílené konkretizace jsou v konečném důsledku odrazem *kulturněhistorického horizontu*.

Zkušenostní horizont jako komplex určitých zkušeností se týká konkrétní osobnosti (v našem případě receptora), liší se člověk od člověka, patří k individuálním charakteristikám.

⁴⁴ JAUSS, R. *Dějiny literatury jako výzva literární vědě*. In: *Čtenář jako výzva* (Výbor prací kostnické školy recepční estetiky). Brno: Host, 2001.

⁴⁵ Vztah mezi horizontem a encyklopedií záleží podle mého názoru v tom, že encyklopedie je suma znalostí o světě, jež pomáhá horizontu ustavovat. Lze proto hovořit i o čtenářském horizontu, horizontu textu apod. jako o potencialitě dané právě encyklopediemi.

⁴⁶ INGARDEN, R. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1988.

⁴⁷ VODIČKA, F. *Struktura vývoje*. Praha: Dauphin, 1998.

Kulturněhistorický horizont je vlastní celým společenským skupinám. Lidé stejné epochy (popř. kultury, sociální skupiny) mají různé zkušenosti, ale totožný kulturněhistorický horizont. Sociologie též pracuje s pojmem kulturní vzorec. Ten v sobě ovšem zahrnuje jen vzorce chování ve společenské skupině.

Co všechno kulturněhistorický horizont může zahrnovat, ukazuje následující pokus o vytvoření typologie lidské zkušenosti. Rozdělení na zkušenost obecně lidskou a její kulturní a historické aspekty se jeví jako funkční z toho důvodu, že obecně lidská zkušenost tvoří rámec zkušenosti kulturněhistorické, či přesněji stojí nad ní. Tak, jako se nelze oddělit od epochy, nelze přestat „být člověkem“.

Kulturněhistorické aspekty zkušenostního horizontu poukazují na jistou „přenositelnost“ zkušenosti. Abych se neztratil v cizím městě, mohu použít průvodce, který není v konečném důsledku ničím jiným než zprostředkovanou zkušeností.

Na druhou stranu je zřejmé, že jakékoli pokusy o přesné vymezení obecně lidské zkušenosti nutně selhávají na faktické nemožnosti oddělit kulturní vlivy od obecně lidské přirozenosti, neboť obojí jsou jevy komplementárně spojené (podobně jako forma a obsah ve strukturalistickém pojetí literatury). Přesto se domnívám, že při určité míře abstrakce je účelné oba typy zkušeností modelově oddělit tak, aby byl obecně lidský rozměr zkušenosti zdůrazněn.

3.2.1 Typologie zkušenostního horizontu

3.2.1.1 Obecně lidská zkušenost

a) zkušenost empirická – základní lidská zkušenost, zahrnující tělesnost a smyslovost. Na druhou stranu existuje množství důkazů, že i vnímání a prožívání je do značné míry založené na sociokulturních, ale třeba i geografických vlivech, jež pomáhají jedince utvářet. Jedním z důkazů může být vnímání rozdílů mezi jednotlivými hláskami mluvčími různých jazyků, stejně jako vnímání tepla či chladu v závislosti na místě původu – obyvatel rovníkové Afriky snáší horko lépe než obyvatel střední Evropy. Zajímavým příkladem je vnímání skutečnosti v závislosti na konvenci zobrazení, jak prokazuje Nelson Goodman ve své práci *Jazyky umění*⁴⁸. Perspektivě tradičně podléhají horizontály, nikoli svislice, jak by mělo odpovídat zákonům optiky.⁴⁹ Koleje bývají zobrazovány sbíhavě, telegrafní sloupy nikoli. Předpoklad přirozenosti perspektivy je tedy mylný a na řadu přichází konvence zobrazení propojená s konvencí vnímání.

Naše smyslové vnímání je koneckonců významně závislé na tom, co patří do řádu našeho světa.

b) zkušenost snová – stojí často proti empirické zkušenosti; zpravidla si snadno uvědomujeme její hranice (míněno samozřejmě ve stavu bdělosti). Ani tento typ zkušenosti však nezůstává ušetřen kulturních vlivů. Nejde ani tak o

⁴⁸ GOODMAN, N. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968.

⁴⁹ Tzv. kácení svislic je dokonce za chybu považováno i ve fotografii, kde je nanejvýš přirozené, a bývá korigováno optickým zařízením fotografického aparátu.

obsah snů, ale spíše o jejich vnímání vzhledem ke stavu bdělosti. Ať už jsou vnímány jako předpověď či surrealistický objekt.

c) zkušenost emocionální - zkušenost založená na základních vzorcích prožívání a na rozlišení zejména nižších citů. Patří sem pocity strachu, radosti apod. Je nepochybné, že vyšší city jsou mnohem více spojeny s kulturněhistorickým horizontem prožívajícího. Např. estetické emocionální vnímání je závislé na dobové módě, zvyklostech, ale i stupni vývoje společnosti.

d) zkušenost sociální - ve smyslu elementární sociální zkušenosti spojené s životem v sociální skupině a s postavením v ní. Na druhou stranu složitě strukturovaná moderní společnost je z hlediska sociální zkušenosti jedince zásadním způsobem odlišná od zkušenosti člověka z období raného středověku, přesto lze určité sociální struktury v hrubých rysech považovat za shodné a do určité míry přirozené - jde zejména o principy dominance a submise a různé typy sociální stratifikace. Zároveň sem patří různé formy sociálního kontaktu a sociálních vztahů.

3.2.1.2 Kulturní a historické aspekty

a) kulturně sociální zkušenost - jako zkušenost odlišná od pojetí zkušenosti obecně sociální v sobě zahrnuje zejména stav společnosti určité epochy a prostoru. Může jí být např. zkušenost člověka žijícího ve středověké feudální společnosti, zkušenost s nacismem apod. Texty ze-směšňující byrokracii Rakouska-Uherska jsou srozumitelné

i pro současného člověka, neboť existuje dostatečný počet styčných bodů, podobně jako často příslovečná „kafkárna“.

b) časovost – jako kulturní konstrukt⁵⁰, tedy čas jako cesta vpřed od počátku ke konci času. Od tohoto pojetí nelze samozřejmě oddělit vnímání obecně lidské, jež je charakterizováno mj. heideggerovským „bytím k smrti“, tedy existencí, jejímž horizontem je smrt. Smrt jako onen horizont (a nehraje roli, zda jediný poslední či jeden z mnoha) je přirozenou součástí myšlení všech kultur, nicméně pro západní kulturu – a východiska této práce náležejí právě jí, je typické prožívání času jako dějin spásy v jednom případě či dějin pokroku v případě druhém, tedy od bodu t_0 po t_x .

c) odlišnost – vnímaná zejména na poli střetávání kultur, zahrnuje problematiku identity a jinakosti. Souvisí zároveň s rozlišením sociálních skupin a vztahu jedince k nim, byť jimi mohou být zcela abstraktní entity jako národ či Boží obec. Na druhou stranu je nepochybné, že otázka identity a odlišnosti je ve velké míře otázkou obecně lidskou. Jde o podobný typ rozlišení jako sex/gender. V tomto případě je tedy odlišnost chápána jako jakýsi „gender“. „Sex“ zůstává v dikci empirické zkušenosti.

d) jazyk – v tomto případě jazyk jako nositel abstraktních struktur lidského myšlení, ale samozřejmě i nástroj komunikace.

⁵⁰ Např. NEUBAUER, Z. *Space, time, and order*. In: *Space, time, and order in asian and european tradition*. Praha: FF UK, 1994, s. 12 – 24.

e) mytičnost⁵¹ - máme na mysli mýtus v pojetí kulturně antropologickém; spolu se zkušeností empirickou uspořádává a hierarchizuje svět - na jejím základě vzniká struktura světa, jež v nekonečném počtu mýtů v sobě zahrnuje původní archetypy. Je třeba říci, že konkrétní mýty patří k aspektům kulturním a historickým, zatímco mýtotvornost, alespoň jak ji chápe kulturní antropologie a hlubinná psychologie, je člověku vlastní bez ohledu na kulturu, ve které žije.

f) normy - (ať už morální či estetické) jsou kulturním konstruktem, k jejich vzniku vede existence sociálních skupin. Jsou formulovány jazykem a udržovány pomocí mytologií. Zejména morální normy se jako vnější regulativ střetávají s regulativy vnitřními a spoluvytvářejí svědomí.

Toto dělení pomáhá spolu s rozlišením textů na základě prostupnosti světů Marie-Laure Ryanové osvětlit některé aspekty uvěřitelnosti. V kapitole „*Přístupnost fikčních světů na základě minimální odchylky a zkušenostního horizontu čtenáře s přihlédnutím k žánrové klasifikaci*“ se pokusím propojit Ryanové model prostupnosti se svým modelem zkušenosti. Právě typ zkušenosti může být jedním z aspektů prostupnosti - jsou texty, jež rozvíjejí zejména empirickou zkušenost (např. realistické fikce), jiné zkušenost snovou (surrealistické texty, jež v pojetí Marie-Laure Ryanové mají nejčastěji platnost fantastického realismu, byť takové dělení v tomto přípa-

⁵¹ LÉVI-STRAUSS, C. Structural Anthropology. (Translated by Clarie Jacobson & B.G. Schoepf.) London: Penguin Books. 1972.; KERÉNYI, K., JUNG, C. G.: *Věda o mytologii*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997.

dě, jak si ukážeme později, ne zcela dostačuje) - do jejich fikčního světa proto vstupujeme zcela odlišnou „branou“ atd.

3.3 Horizonty a minimální odchylka⁵²

Teprve na základě čtenářského horizontu jsme schopni vnímat a aktualizovat fikční svět, *konkretizovat*⁵³ určitá místa v textu, doplňovat *místa nedourčenosti*⁵⁴, odhalovat jeho textové strategie, vybírat z možných *čtenářských rolí*⁵⁵, zkrátka číst. Zkušenostní a kulturněhistorický horizont pomáhá ustavit horizont čtenářského očekávání (respektive jeho neustálé korekce podle toho, jak se svět textu vyvíjí).

Proces recepce je na kulturněhistorickém horizontu závislý do té míry, že tento horizont možné čtenářské role, možnosti jejich naplnění, čtenáře, kterého sám text generuje - *implicitního /modelového/ čtenáře*, proměňuje v čase. I když explicitní význam textu zůstává týž (chce se říci explicitní struktura textu, zahrnující počet a tvary slov, syntaktické vztahy apod.), implicitní významy se v čase mění. To znamená, že struktura fikčního světa je dynamická (tak, jako se mění např. struktura vesmíru v závislosti na lidském poznání)⁵⁶.

⁵² V této kapitole vycházím zejména z prací Hanse-Georga Gadamera. Jeho text *Pravda a metoda* (GADAMER, G. *Warheit und Method* (1975): *Truth and Method* (trans. by Garrett Barden and John Cumming). New York: Seabury Press, 1990.) se důkladně zabývá splýváním horizontů, zavádí pojmy horizont čtenářova očekávání a historický horizont textu. Uvědomuje si, že porozumění je vázáno na časový odstup. (Česky vyšlo např.: Gadamer, H.: *Člověk a řeč*, Praha 1999; *Problém dějinného vědomí*, Praha 1994) Jeho myšlenky rozvíjí právě Robert Jauss, jehož práce patří mezi naše stěžejní východiska.

⁵³ INGARDEN, R. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1988.

⁵⁴ tamtéž

⁵⁵ ISER, W. *Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře*. in: Aluze, roč. VIII, č. 2/3, 2004.

⁵⁶ Aristotelický vesmír byl jiný než vesmír Koperníkovský, přesto byly oba ve své době „pravdivé“ (srov. např. PEREGRIN, J.: *Význam a struktura*. Praha: OIKOYMENH 1999.)

Je-li struktura fikčního světa dynamická, tedy proměnlivá v čase, musí být nutně proměnlivý i /implicitní/ modelový čtenář, jako možná realizace textových strategií. Tak je například původním modelovým čtenářem Mastičkáře obyvatel středověkého města, zatímco současným modelovým čtenářem je bohemista či historik.

Střet fikčního a aktuálního světa se odehrává dvěma směry. Od textu ke čtenáři a od čtenáře k textu. Text sám nabízí jisté možnosti aktualizace. V okamžiku, ve kterém se horizont čtenáře protne s horizontem textu, dochází k jeho přijetí. Netřeba dodávat, že i tento proces je dynamický. Horizont očekávání je během četby neustále korigován, zároveň však i text sám mění a koriguje horizont čtenáře.

Rozeberme tento problém podrobněji. Čtenář přistupuje k textu, jak jsme již uvedli, s jistou mírou předběžného porozumění. Ví kupř. něco o autorovi, zná žánr díla, rozumí jazyku apod. Na základě předběžných informací si vytvoří určitý horizont očekávání. V okamžiku četby konfrontuje svůj horizont očekávání s tím, co nabízí text. Text jeho očekávání buď potvrzuje, nebo vyvrací, tj. text sám „pracuje“ na korekci čtenářova horizontu očekávání. Čtenář má v tomto okamžiku dvě možnosti: Buď zahrne nové zkušenosti dané textem do svého zkušenostního horizontu, tj. je obohacen o novou zkušenost, nebo odmítne. Text tedy během aktu čtení sám nastavuje určité horizonty očekávání, sám řídí podstatnou část recepce.

Tak jako je však čtenář do určité míry závislý na textu, je i text stejnou měrou závislý na čtenáři. Jedině čtenář dovolí textu vyjevit jeho možnosti, smysl⁵⁷. I čtenář nutí tex-

⁵⁷ JANKOVIČ, M. *Dílo jako dění smyslu*. Praha: Pražská imaginace, 1992.

tu svůj horizont. Tím, že si vybírá z možností, které text nabízí, ale zejména tím, že sám možnosti textu nastavuje – v závislosti na svém, čtenářském horizontu.

Obdobným způsobem vidí způsob vyplňování prázdných míst textu i Marie-Laure Ryanová. Při formulaci svého *principu minimální odchylky*⁵⁸ vychází z předpokladu, že fikční svět aktualizujeme jako souhlasný s naší reprezentací aktuálního světa. Je tedy nanejvýš přirozené, že neurčí-li text jinak, vyplňujeme i prázdná místa analogicky ke skutečnému světu, respektive k naší znalosti aktuálního světa. Do fikčního světa tedy projektujeme vše, co víme o realitě a činíme pouze odchylky diktované textem. Jak dále píše: „*pronese-li někdo větu: ‚Kdyby koně měli křídla, mohli by létat, rekonstruuje bytost okřídleného koně se všemi náležitostmi skutečného koně, navíc však přidáváme představu křídel a schopnost létat.‘*“⁵⁹

Stejným způsobem postupujeme i v případě entit, jež v našem světě neexistují. Zabil-li Bajaja devítihlavou saň, je její reprezentace v aktuálním světě textu shodná s běžně vnímanými podobami draků, bez ohledu na to, že v aktuálním světě draci neexistují a jsou pouze součástí kulturního kontextu.

Ještě problematičtější se může jevit rekonstrukce entit, jež v aktuálním světě nemají zdánlivě žádnou oporu, např. Carrollův *Žvahlav*⁶⁰. Přesto vzbuzuje toto slovo na základě své zvukové a gramatické podoby jakousi představu. Rozhodně jde o

⁵⁸ RYANOVÁ, M.: *Fikce, nefaktuály a princip minimální odchylky*. In: *Aluze*, roč. IV. č. 3, 2005.

⁵⁹ *tamtéž*, s. 51

⁶⁰ V překladu J. Císaře.

jakéhosi tvora, jehož atributem je neobvyklá hlava, hlava, jež se vyznačuje blíže nespecifikovanou vlastností. Významnou roli hraje onomatopoická hláska *Ž*, jež spojuje onu představu jednak se slovy tuto hlásku obsahujícími (*žvýkat*, *žahat*), ale též se slinatavými zvuky ústní dutiny...

Nemluvě o tom, že jeden z významů je nabídnut postavou *Valihracha*, který dokazuje souvislost slova *Žvahlav* se slovem *žvanit* (které ovšem vykazuje etymologickou souvislost se slovem *žvýkat*...).

Jistě, jedná se spíše o poněkud beztvarou nepřiliš konkretizovanou představu, jež navíc u různých jedinců bude vyvolávat zcela odlišné dojmy, ale přesto se na základě principu minimální odchylky pokoušíme prázdná místa, tj. popis dané entity, vyplnit.⁶¹ Do fikčního světa *Alenky*⁶² vstupujeme skrze „taxonomicko-lingvistické překrytí“⁶³ s aktuálním světem.

Na podobném principu funguje zejména aktualizace fikčních skutečností ve fantastických žánrech, ať už se jedná o postavy (skřeti, elfové, zaklínači, klingoni), ale třeba též přístroje a nástroje, jichž užívají (fázery) či procesy a jevy (bokanovskyzace, newspeak). To, jak znalosti aktuálního světa ovlivňují konkrétní rekonstrukci fikčního světa, je patrné zejména na filmových zpracováních děl sci-fi. Kostýmy, design přístrojů a podoba zobrazovaného světa koresponduje s podobou světa v době vzniku díla. I tak nadčasové dílo, jako je např. *Kubrickova 2001: Vesmírná odysea*, prozrazuje, že vzniklo v na sklonku šedesátých let minulého století.

⁶¹ RYANOVÁ, M. L. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1991, s. 39 a 53.

⁶² Carroll, Lewis: *Alenka v říši divů*. Praha: Aurora 2004.

⁶³ tamtéž, s. 39

Specifickým případem probíraného jevu může být rekonstrukce fikční entity na základě ilustrace. Ta je taktéž součástí aktuálního světa a její znalost patří ke čtenářovým encyklopediím. Za příklad nejlépe poslouží Ladův Švejk, který udává podobu literární postavě bez ohledu na neexistenci jasných textových instrukcí. Je nepochybné, že kontext hraje mnohem větší roli, než vůbec bylo myslitelné, a že podstatné není ani tak, co vidíme, ale odkud se díváme (viz problematika kulturněhistorického horizontu). Navíc kontext může být v podobných případech přenášen z jiného kulturního okruhu. Takovým případem jsou například ilustrace Jaromíra Zápala k sérii dětských knih Nikolaje Nosova o Neznámkovi. Český čtenář aktualizuje podobu jednotlivých postav právě podle Zápalových ilustrací. Ruský čtenář, kterému je text primárně určen, Zápalovy ilustrace nezná, nemůže proto doplňovat vynechaná místa v textu podle nich.

Přesto se některé důsledky principu minimální odchylky jeví jako problematické. Jednou ze zásadních otázek zůstává problematika reference. Jsou entity fikčního světa pouhými reprezentacemi světa entit aktuálního? Zajisté nikoli. Limity takového uvažování a jejich nechtěně komické konsekvence ilustruje i následující ukázka, v níž jsou entity obsažené v textu interpretovány jako referenty vztahující se ke konkrétním životním událostem postavy filozofa Metterlinga:

/.../ Očividnou záhadou na druhém seznamu

Seznam č. 2

7 párů spodků

5 nátělníků

7 párů černých ponožek

6 modrých košil

6 kapesníků

Neškrobit!

je oněch sedm párů černých ponožek, protože je už dlouho známo, že Metterling hluboce miloval modrou barvu /.../ Podle Anny Freudové ("Metterligovy ponožky jako odraz falické matky", *Psychoanalytický časopis*, listopad 1935) náhlý přechod k tmavším ponožkám souvisí s jeho zármutkem nad „Bayreutským incidentem“ /.../ ⁶⁴

Do hry v tomto případě vstupuje problematika nefaktuálnosti tvrzení o (fikčních) světech. V nich mohou být „úplnou“ reprezentativní silou za určitých podmínek nadány snad jen specifické výrazy typu vlastních jmen. Entity jako Praha, Paříž, Napoleon či Stalin reprezentují, pokud text nestanoví jinak (řečeno s Ryanovou), Prahu a Paříž jako města, Napoleona Bonaparta a Josifa Visarionoviče Stalina jako historické osobnosti. I zde je však třeba vyslovit vážnou pochybnost. Praha r. 1949 není pro současného čtenáře ničím jiným, než souborem vzpomínek, historických dokumentů, představ, ničím jiným, než součástí kulturněhistorického horizontu, Praha ve fikčním textu funguje ve vztahu ke strukturám fikčního světa.

Je jisté, že ulice Na Hrázi z Hrabalových textů je bývalou ulicí Na Hrázi z pražské Libně. Nic nás neopravňuje tvrdit, že si ji empirický autor, Bohumil Hrabal, nepředstavoval, psal-li o ní. V jeho textech se však stává stejně fikční entitou, jakou je třeba Daniel Dítě v *Obsluhoval jsem anglického krále*.

⁶⁴ ALLEN, W.: *Vyřídít si účty*. Praha: Argo, 1997, s. 6.

Jak je to tedy z tohoto pohledu s oním okřídleným koněm? Je reprezentací nějaké konkrétní entity aktuálního světa jako např. Brno v prózách Jiřího Kratochvila? Samozřejmě, že nikoli. Bylo by tomu tak za předpokladu, kdyby byl označen „určitým členem“, tedy kdyby byl „tím“ koněm. Takhle zůstává mentální entitou, jež je součástí kulturněhistorického horizontu či čtenářské encyklopedie. Jde v podstatě o otázku obecných pojmů, čímž se fikcionální texty vlastně nikterak neliší od textů nefikčních. V naučné encyklopedii také není heslo kůň spjato s konkrétním koněm na rozdíl např. od hesla Jindřichův Hradec.

Další problém, na který v pojetí minimální odchylky můžeme narazit, spočívá zejména v představě relativně stálého referenčního světa, jakési shody referenčního světa se světem aktuálním.⁶⁵ Přitom se zdá pravděpodobné, že s pojetím aktuálního světa je třeba zacházet spíše jako s kulturním konstruktem a že referenční svět textu je dobově podmíněný a vlastně pokaždé jiný. V různých kulturních okruzích existuje nepřeberné množství vyobrazení Ježíš Krista coby černocho či asiata, podobně jako středoevropské betlémy zobrazují často středoevropskou vánoční krajinu zasypanou sněhem.

Nejlépe tento fakt ilustrují případy, kdy jsou prázdná místa vyplněna, a tudíž interpretována, chybně. Kdy zkušenost s aktuálním světem vytváří falešné vědomí o referenčním světě textu. Příkladem nechť je citát z Gogolovy povídky *Plášť* i s vědomím toho, že k záměně literární postavy za reálnou osobu dochází v tomto případě pouze fikčně:

⁶⁵ RONENOVÁ, R.: Možné světy v teorii literatury. Brno: Host, 2006, s. 85 – 86.

*Na ministerstvu..., lépe však bude neuvádět, na kterém ministerstvu. Není větších netýkavek nad všechna ta ministerstva, pluky a kanceláře, zkrátka všelijaká ta úřední místa. Dnes si už kdekdo myslí, že v jeho osobě je uráženo celé lidstvo. Zrovna nedávno si prý podal stížnost jeden policejní kapitán, nepamatuji se už, z kterého města, a v ní prý jasně dokazuje, že státní nařízení upadají v nevážnost a jeho posvátné jméno se bere do úst zcela zbůhdarma. Na důkaz toho přiložil ke stížnosti ohromný špalek jakéhosi románu, kde se co deset stránek vyskytuje policejní kapitán, místy dokonce ve zcela podnapilém stavu. A tak, abychom se vyhnuli různým nepříjemnostem, nazveme raději ministerstvo, o kterém je řeč, jedním ministerstvem. Tak tedy na jednom ministerstvu pracoval jeden úředník.*⁶⁶

Přesto princip minimální odchylky do značné míry vystihuje podstatu recepce a vztah receptora k nefaktuálním tvrzením, jimiž jsou tvrzení obsažené ve fikčním textu. Naše znalosti o světě tak vytvářejí možnosti podob fikčních světů a skrze naše znalosti světa se fikční světy stávají přístupnými.

3.4 Referenční rámce⁶⁷, make-believe

Kdyby čtenář konfrontoval fikční svět textu se všemi svými zkušenostmi zároveň, nedostal by se dál, než k první větě. Jednotlivé zkušenosti si totiž mohou navzájem odporo-

⁶⁶ GOGOL, N. V. *Petrohradské povídky*. Praha: Svět sovětů, 1963, s. 90.

⁶⁷ Huršovského termín Referenční rámec přejímáme z: KENNANOVÁ, S. R. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, s. 130.

vat, mohou být ambivalentní. Ze strany čtenáře je tato ambivalence regulována pomocí referenčních rámců, jež jsou samozřejmě součástí komplexu čtenářských encyklopedií a kulturněhistorického horizontu dané epochy obecně. Na druhé straně stojí hranice, jež kladou samy fikční světy svou podobností i odlišností od reprezentace aktuálního světa.

Receptor na základě jím (v závislosti na textu) stanovených horizontů očekávání vybírá z možných a jemu známých referenčních rámců. Popřípadě upravuje známé referenční rámce podle nových zkušeností. Referenční rámce vlastně ustavují modus recepce. Způsob, jakým bude text vnímán. Referenční rámec je opět jednak nabídnut textem, zároveň ovšem patří do rejstříku čtenářových encyklopedií a zkušeností. Čtenář si určitý referenční rámec vybírá jako klíč k „odemčení“ světa textu, jiné nechává bez povšimnutí.

Jednoduchý příklad nabízí situace recepce pohádky. Jaký referenční rámec zvolit, tj. že text budeme číst jako pohádku, mohou napovědět jednak naše znalosti okolností vzniku díla, název díla (např. Pohádky), ale i ustálené obraty svědčící o pohádkovosti („Byl jednou jeden...“). Zvolíme-li příslušný referenční rámec, nepřekvapí nás již, že „slepička hovoří se studánkou“. Totéž platí i naopak, zjistíme-li v první větě textu, že „slepička hovoří se studánkou“, automaticky začneme na text uplatňovat referenční rámec pohádky.

To ovšem znamená, že se dobrovolně vzdáváme části své encyklopedie a části svých zkušeností ve prospěch fikčního světa. Do jaké míry, to záleží na povaze textu a na hranicích daných typem čtenáře.

Referenční rámec je prostředníkem, skrze něhož vstupují do aktu čtení úzy a konvence. Referenční rámec samotný je konečkonců jistým druhem konvence. Jejich repertoár se však mění s každým novým textem, který jednak obohacuje kulturněhistorický horizont své epochy, jednak každého dalšího receptora. Při jeho výběru se v zásadě (nevědomě)⁶⁸ řídíme jednoduchým pravidlem. Pokud lze na nějaký text aplikovat existující referenční rámec, učiníme tak, pokud ne, modifikujeme nejbližší možný nebo vytvoříme nový.⁶⁹

Jakým způsobem se však vzdáváme části svých znalostí o aktuálním světě? Kendall L. Walton chápe čtení literárních děl jako pokračování dětských *her na něco, imaginativních her* (*games of make-believe*)⁷⁰. Fikční texty v jeho pojetí *hrají roli hraček či rekvizit* při takových hrách podobně, jako např. *houpací koník nebo panenka*. Texty stanovují pravidla těchto her, *generují jejich fikční pravdy* a čtenáři po dobu recepce *dělají, že fikční svět je skutečností*⁷¹, tedy *dělají, že věří*.⁷²

I když autorova teorie bývá podezřívána z naivity⁷³, je zřejmé, že analogie mezi imaginativní hrou a fikcí má své opodstatnění zejména u textů, jež vytvářejí soudržný fikční svět přístupný ze světa aktuálního zejména na poli identity a

⁶⁸ Stojí samozřejmě na libovůli čtenáře, jaký způsob recepce zvolí, může si dokonce dovolit číst text záměrně „jinak“, tj. zvolit pro jeho čtení jiný modus, než jaký text nabízí, jak ostatně radí dekonstruktivisté. V tom případě se však už nejedná o běžné čtení.

⁶⁹ Viz Hurshovski, Rynová a její princip minimální odchylky aj.

⁷⁰ WALTON, K. L.: *Mimesis as Make-Believe*. Harvard UP, 1990.

⁷¹ tamtéž, s. 70 – 102

⁷² Srv. s představou fikce jako předstíraných řečových aktů, popř. předstírané reference (SEARLE, J. *Expresion and Meaning, Studies on the Theory of Speech Acts*. Cambridge University Press 1979, s. 64 – 71).

⁷³ DOLEŽEL, L. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 26.

kompatibility inventáře ⁷⁴. Takový svět skutečně může sloužit jako pomůcka při imaginativní hře. Děláme, že existuje svět, ve kterém stará fena vypráví svůj příběh nebo svět, kde je dobrý voják Švejk považován za ruského špióna. Pro takový druh textů je konec konců podobný typ čtení obhajitelný, samy vyzývají k imaginativní hře. Rozkoš z četby může být v takovém případě založena na vytváření imaginativního světa na základě instrukcí textu, stejně jako např. hra na četníky a zloděje, RPG, LARP apod. Rekonstrukce fikčního světa není v tomto pojetí nepodobná principům imitativní magie⁷⁵, kdy se napodobované stává skutečností. Napodobení bubnování deště přivolá déšť apod.

Přesto je právě pro svou imitativnost vidění literatury jako pouhé imaginativní hry značně problematické. Opomíjí fakt, že zdaleka ne všechna díla zobrazení slouží k pouhému generování fikčních pravd. Vančurovo *Rozmarné léto* nefunguje jen jako prostředek k tomu, abychom jako uvěřili, že existuje fikční svět, ve kterém Antonín Důra děl vposled: „*Tento způsob léta zdá se mi poněkud nešťastným /.../*“⁷⁶ Tento text není pouze rekvizitou imaginativní hry. Spíše než *hrou na něco*, co je fikčním světem, je *Rozmarné léto* hrou se způsoby zobrazení fikčních světů.⁷⁷ Jazykové ztvárnění světa Krokových Varů v kontrastu s banalitou fabule dává explicitně najevo, že nejde o napodobení, imitaci, ale hru jiného typu. Rekonstrukce

⁷⁴ RYANOVÁ, M. L. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1991, s. 32.

⁷⁵ FRAZER, J. G. *Zlatá ratolest*. Praha: Aleš Čeněk, 2007.

⁷⁶ VANČURA, V. *Rozmarné léto*. Praha: Československý spisovatel, 1962.

⁷⁷ Budu-li proto ve své práci užívat podnětů *teorie make-believe*, budu tak činit pouze tam, kde to okolnosti textu dovolí.

světa Vančurova románu na principu make-believe se jeví jako neudržitelná.

Je to podobné, jako bychom princip imaginativních her uplatňovali například na šachy. Je fakt, že názvy šachových figur imaginativnosti nasvědčují a že množství výkladů šachové hry skutečně vychází z metafory starověké bitvy. Podobně lze na tahy některých figur do určité míry mimetické hledisko uplatnit (pomalý postup pěšce, přeskakování jezdce apod.), přesto se nelze spokojit s výkladem, že šachy jsou hrou na něco. Jejich princip spočívá ve schopnosti hráče maximálně obsáhnout kombinace dané omezenými možnostmi tahů v rámci předem stanovených pravidel. Omezení světa takových her je dáno jediné pravidly a tahy protihráče. Nikoli imaginací.

Podobně je tomu i v následujícím případě:

Byl jeden zrzavý člověk, který neměl oči ani uši. Neměl ani vlasy, takže zrzavý se mu říkalo jenom ze zvyku. Mluvit nemohl, neboť neměl ústa. Nos také neměl. Neměl ani ruce ani nohy. A břicho neměl a záda neměl a páteř neměl ani žádné vnitřnosti neměl. Nic neměl! Takže se neví, o kom je řeč. Raději už o něm nebudeme dál mluvit.⁷⁸

Ukázka nemůže sloužit jako pomůcka při imaginativní hře, neboť svět, který se zdá vytvářet, je z hlediska logiky kontradiktorní, tudíž nemožný. Hra, kterou hrajeme, je hra s vyprávěním, nikoli hra na něco prostřednictvím vyprávění. Text testuje možnosti narace tak, že za použití jejích pravidel poukazuje na její limity. Pomocí vyprávění se vyprávění neuskuteční.

⁷⁸ CHARMS, D. I. *Dobytka smíchu netřeba*. Praha: Argo, 1994, s. 9.

Opačný postup užívá Jiří Kratochvíl v textu Borges II. „Už nikdy se nedozvím, co je v té povídce,“⁷⁹ říká vypravěč na jejím vlastním konci. Vyprávění, jež se uskutečnilo, je pomocí vyprávění popřeno. Nemluvě o tom, že tento text se vzhledem ke své explicitní intertextovosti, tedy odkazem na Borgese, stává vlastně meta-metafikcí.

Přístupovat k narativním textům jako ke hře je rozhodně inspirativní, avšak nelze se omezit pouze na hry imaginativní.

Jisté je, že ať už se našich zkušeností a znalostí z aktuálního světa vzdáváme jakkoli, vždy je třeba jistá míra *flexibility a povrchnosti*⁸⁰. Abych si mohl představit mluvícího vlka, „představuji si místní, nehomogenní malý svět. Jednám jako krátkozraký pozorovatel, který dokáže rozpoznat velké tvary, ovšem nedokáže analyzovat jejich pozadí.“⁸¹ Nemusím tedy analyzovat do detailu, jakým evolučním vývojem by musel vlk projít, aby měl hlasový aparát podobný našemu, jaké důsledky by to mělo pro ostatní druhy apod. Spokojíme se, alespoň po dobu recepce, se *světem malým, neúplným*.

Jak krátkozrací budeme, nezáleží ovšem na nás, ale na typu textu. Pohádka *O Červené Karkulce* jistě nevyžaduje promýšlet evoluční mutace vlka, Vernova *Cesta na Měsíc* nás naopak nutí uvažovat o možnostech jejího uskutečnění. Mluvicím vlkovi v pohádce můžeme věřit, *Cestě na Měsíc* již, vzhledem k našim znalostem kosmu méně...

Jaké hranice ovšem čtenáři kladou fikční světy? Na základě čeho jsou z aktuálního světa přístupné, tj. srozumitel-

⁷⁹ KRATOCHVIL, J. Brněnské povídky. Brno: Druhé město, 2007, s. 173.

⁸⁰ ECO, U. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2005, s. 85.

⁸¹ tamtéž

né a rekonstruovatelné? To jsou otázky, na které je třeba odpovědět. Uvěřitelnost je totiž s problematikou přístupnosti úzce propojena. Typ přístupnosti textu je do určité míry součástí referenčního rámce.

Kritéria přístupnosti se uplatňují, jak bylo naznačeno výše, na základě podobnosti či rozdílnosti. Považuji na tomto místě za vhodné nastínit možnosti přístupnosti světů s přihlédnutím k žánrové klasifikaci tak, jak ji navrhuje M. L. Ryanová, zároveň ovšem zohledním výše navrženou typologii zkušenostního horizontu.

3.5 Přístupnost fikčních světů na základě minimální odchylky a zkušenostního horizontu čtenáře s přihlédnutím k žánrové klasifikaci

Pro *uvěřitelnost* je zásadní, jaký typ vztahu existuje mezi světem aktuálním (respektive mezi jeho stavem) a mezi světem fikčním, zda se jedná o podobnost, odlišnost či nemožnost, tedy o vztahy přístupnosti. Přičemž o jaký typ vztahu se jedná, poznáváme během recepce. Uvěřitelnost fikčního světa se tedy realizuje jako udržení svých vlastních textových strategií, svých vlastních pravidel. Poruší-li text „pravidla hry“, stává se jeho fikční svět ne-uvěřitelný⁸².

Nejprve je nutné poznamenat, že žánrová klasifikace navržená M.-L. Ryanovou vychází právě z potřeby charakterizovat přístupnost, resp. prostupnost aktuálního a fikčního světa, nejedná se tedy v žádném případě o klasické žánrové vymezení.

⁸² Typický příklad uvádí Ecova stať *Portrét Plinia staršího jako Plinia mladšího*. (In: ECO, U. *Meze interetace*. Praha: Karolinum, 2005, s. 135 – 148.)

Již bylo řečeno, že jeden z pohledů na aktualizaci fikčního světa vychází z principu minimální odchylky. Je ovšem nesporné, že různé typy textů mají k aktuálnímu světu různý vztah. Tzv. realistická literatura (v tomto případě nejde o rozlišení literárně historické, ale spíše o povahu textu) má ke „skutečnému“ světu blíže než pohádka.

Ryanová proto stanoví devět relací přístupnosti, tedy devět „bran“, kudy lze do světa textu vstoupit.

Její žánrové vymezení se však v mnohých ohledech jeví jako příliš hrubé. Nedokáže např. postihnout rozdíl mezi realistickou prózou a jejich podkategoriemi, prózou psychologickou apod. Z těchto důvodů jsem se rozhodl její dělení zjemnit poukazem na zkušenostní horizont tak, jak byl výše navržen. Jde svým způsobem o pokus přiblížit hlediska textové analýzy k hlediskům receptivního přístupu k textu. Zkušenost je totiž vlastností čtenáře, zatímco relace přístupnosti je vlastností samotného textu.

3.5.1 Relace přístupnosti⁸³

a) identita vlastností – svět aktualizovaný textem je z aktuálního světa přístupný tehdy, když objekty běžné v aktuálním světě a ve světě textu mají stejné vlastnosti. Není-li tedy řečeno jinak, Horymířův Šemík má čtyři nohy, hřívu, patří mezi býložravce atd. Text dále jeho vlastnosti nemusí specifikovat, neboť vše je řečeno tím, že se jedná o koně.

⁸³ RYANOVÁ, M. L. Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory. Indiana University Press, 1991, s. 31 – 47.

b) identita inventáře - svět aktualizovaný textem je z aktuálního světa přístupný, jestliže je zaplněn stejnými objekty. Svět Capotova románu *Chladnokrevně* v sobě obsahuje vše, co obsahoval svět v r. 1965, tedy i např. československého prezidenta Novotného, byť o něm není v textu jediná zmínka.

c) slučitelnost inventáře - fikční svět obsahuje všechny prvky aktuálního světa, stejně tak jako některé prvky navíc, jež ovšem ve všem splňují kritéria daného světa. Fikční postava Josefa Švejka žije v Praze, jež je identická s Prahou před první světovou válkou. Nerudovou ulicí je možné dojít na Hradčana (kde ovšem ještě chybí dvě věže Svatovítské katedrály), v hospodě U Kalicha nám ovšem pivo natočí fikční hostinský Palivec (pokud přijdeme včas).

d) chronologická slučitelnost - svět aktualizovaný textem je přístupný ze světa aktuálního v čtenářově přítomnosti. Tedy svět aktualizovaný textem není starší než aktuální svět. Toto pravidlo porušují zejména světy science fiction a anticipace.

e) slučitelnost přírodních zákonů - ve fikčním světě platí přírodní zákony aktuálního světa.

f) taxonomická slučitelnost - fikční svět obsahuje taxonomii druhů shodnou s taxonomií druhů platnou v aktuálním světě, a jednotlivé druhy mají shodné znaky. Vlk v románu Bílý tesák patří k psovitým šelmám, smrk k jehličnanům, Andrias Sheuchzeri k mlokům. Totéž se může týkat i typologie kulturních artefaktů.

g) logická slučitelnost - svět aktualizovaný textem je z aktuálního světa přístupný tehdy, jestliže oba světy re-

spektují základní pravidla logiky a výroky o jednotlivých skutečnostech nejsou v kontradiktorickém vztahu (ani v jednom světě nemůže platit zároveň výrok „a“ a „ne-a“).

h) analytická kompatibilita - oba světy jsou přístupné, jestliže sdílejí analytické pravdy, tedy jestliže objekty vytvořené na základě určitých slov mají totožné esenciální vlastnosti, např. tzv. mluvící jména postav.

i) jazyková slučitelnost - oba světy jsou slučitelné, jestliže je jazyk, kterým je fikční svět vytvořen, srozumitelný v aktuálním světě.

Domnívám se, že tato pojetí přístupnosti lze ještě rozšířit minimálně o bod, jež lze nazvat:

j) narativní slučitelnost - svět aktualizovaný textem je přístupný z aktuálního světa, jestliže s ním sdílí existující narativní strukturu. Narativní struktury jsou totiž součástí aktuálního světa. Vznikají opakováním v různých textech, přičemž např. metafikce je právě na odhalení narativní struktury založena. Přitom její svět může být kontradiktorický, může porušovat přírodní zákony, přesto je přístupný a v konečném důsledku uvěřitelný právě skrze narativní strukturu.

Svou vlastní typologii žánrů (či spíše širších žánrových skupin) pak Ryanová stanoví na základě kritérií přístupnosti. Její řešení však kromě nesporné inspirativnosti přináší některé neudržitelné závěry. Rozeberme je proto důkladněji. Součástí rozboru bude i navržení úprav.

a) První skupinou textů jsou dle Ryanové **texty nefikční povahy**, jež jsou přístupné ze všech výše zmíněných relací, tj. jejich světy jsou v podstatě identické se světem aktuálním, obsahují vše, co aktuální, reálný svět. Problémem je

právě ono budování světa v nefikci, o světatorbu. Jedna nefikční událost reprezentovaná více texty se v konečném důsledku v každém z textů stává jinou událostí.⁸⁴ Zásadní rozdíl tedy netkví ani tak v tom, že by non-fikce zobrazovala skutečný svět, takový jaký je, ale spíše ve způsobu recepce, tedy ve čtení non-fikce jakožto non-fikce a fikce jakožto fikce. V průběhu recepce fakta prezentovaná texty nefikční povahy jako fakta přijímáme a podle toho s nimi i nakládáme. Žádáme po textu, aby se s naší reprezentací aktuálního světa shodoval⁸⁵ (pokud tomu tak je, považujeme jej za pravdivý), nemůžeme však žádat, aby byl věčně a trvale shodný se všemi reprezentacemi aktuálního světa.

Ke způsobu čtení fikce jakožto fikce napomáhá zásadní měrou také paratext. Označení „román“ či „historická studie“ nebo jen jméno autora, který je z kontextu známý jako autor fikce či non-fikce, nastavuje způsob recepce takového textu. Fikčnost sama o sobě je tedy do značné míry záležitostí konvence: *„/.../ název, autorovo jméno a identifikace žánru fungují jako indexy fikčního charakteru textu, a tedy ‚neseriózní‘ povahy tvrzení obsažených v textu.“*⁸⁶

b) Stejným způsobem jsou přístupné světy tzv. **pravdivé fikce**. Tedy fikce, která líčí skutečné události se skutečnými aktéry. Od nefikce se opět liší způsobem recepce. Již jsem

⁸⁴ Konkrétním příkladem je pasáž věnovaná polemice a jejím textovým strategiím.

⁸⁵ Míra shody samozřejmě není a z povahy textu nemůže být plná: „Výtečnou Nelsonovu biografii můžeme vcelku považovat za pravdivou, i když v ní objevíme několik faktických chyb. Podobně obvykle pokládáme za pravdivé výpovědi očitých svědků, a to i přes několik nesprávných detailů.“ (PAVEL, T. G. *Fikční entity*. In: Aluze, č. 1, Roč. VIII, 2004, s. 126.)

⁸⁶ OUELLET, P. *Vnímání fikčních světů*. In: Aluze, č. 2, Roč. VII, 2003, s. 146.

zmínil Capotův román Chladnokrevně, ale tímto způsobem lze nahlížet na různé románové biografie či autobiografie (např. Kohoutův *To byl můj život??*⁸⁷). Jedná se o typ textů, ve kterých autor využívá všech přístupných faktů a doplňuje pouze prázdná místa, mezery (dialogy jednotlivých postav, jejich myšlenky, motivace jednání apod.) tak, aby vytvořil celistvý příběh, který ovšem odpovídá skutečnosti a neodporuje jí. Zdá se tedy, že se fikční svět ve všech relacích přístupnosti shoduje s aktuálním světem. Přesto si dovoluji zásadní námitku. I např. replika pronesená v dialogu ve skutečném světě se stává faktem. Nezáleží na tom, zda je zdokumentována či nikoli. Patří proto do inventáře tohoto světa. Objeví-li se ve fikčním světě pravdivé fikce replika, která v reálném světě nikdy nezazněla, okamžitě přestává onen fikční svět souhlasit s aktuálním světem v relaci identity inventáře. Nejblíže má k tomuto žánrovému zařazení autenticitní literatura, jako deníky, paměti apod., jež se ovšem nacházejí na pomezí fikčního a nefikčního diskurzu.

Svět „pravdivé fikce“ nelze proto považovat za pravdivý, snad jedině za pravděpodobný.

c) Ontologický status takového fikčního světa se nikterak neliší od ontologického statusu **realistické a historické fikce**, jež se shoduje s aktuálním světem ve všech relacích kromě zmíněné identity inventáře. Hlavní rozdíl tkví zejména v tom, že v tzv. pravdivé fikci je onen rozdílný inventář v aktuálním světě de facto nepřístupný, nachází se proto ve stádiu možnosti, zatímco v realistické a historické

⁸⁷ KOHOUT, P. *To byl můj život??*, 1. díl. Praha – Litomyšl: Paseka 2005., KOHOUT, P. *To byl můj život??*, 2. díl. Příbram: Pistorius 2006.

fikci takový inventář v aktuálním světě ani hypoteticky neexistoval. Svět tzv. pravdivé fikce se od realistické a historické fikce neliší v přístupnosti, ale ve způsobu recepce. Doporučuji proto tzv. pravdivou fikci zařadit do realistického diskurzu jako realistickou fikci vytvořenou na základě skutečných událostí.

Realistická a historická fikce je tedy taková fikce, jež se odehrává v „našem“ světě, který však obsahuje něco „navíc“. V Londýně, hlavním městě Velké Británie, žije např. fikční postava Sherloka Holmese⁸⁸, v Tolstého *Vojně a míru*⁸⁹ se historických událostí účastní i fikční postavy, Škvoreckého *Zbabělci*⁹⁰ se odehrávají ve fiktivním městečku Kostelec. Jinak je ve všech ostatních aspektech fikční svět textu souhlasný s naší reprezentací aktuálního světa.

Subtilnější dělení umožňuje rozlišit texty spadající k „běžné“ realistické fikci, k fikci psychologické, sociálně-kritické, naturalistické, stranou nemohou zůstat ani cestopisy, kroniky apod. Základní rozdíl tkví v tom, jaký typ zkušenosti ten který text hlouběji rozvíjí. Zatímco v oné „běžné“ realistické fikci jde zejména o rozvíjení empirické zkušenosti, v psychologické či psychologizující próze je rozvíjena důkladněji zkušenost emocionální či sociální. Objevují se vnitřní monology postav, text dává nahlédnout do nejtemnějších zákoutí lidské mysli a umožňuje i zprostředkování změněných stavů vědomí, snů, klamů či iluzí či různě deformovaného vidění světa. Společně s autorským vypravěčem sledujeme nejjemnější detaily Raskolnikových emocí v průběhu vraždy,

⁸⁸ Celá řada detektivních povídek.

⁸⁹ TOLSTOJ, L. N. *Vojna a mír*. Praha: Odeon, 2010.

⁹⁰ ŠKVORECKÝ, J. *Zbabělci*. Praha: Československý spisovatel, 1958.

v Petrolejových lampách sledujeme nejen rozpad osobnosti poručíka Maliny, ale zejména rozpad tradičních sociálních vztahů – petrolejové lampy jsou koneckonců symbolem konce epochy.

Sociálně kritická próza je založena zejména na analýze sociálního uspořádání, vychází tedy ze zkušenosti sociální, zároveň ovšem podrobuje kritice problematiku společenských norem, jako je tomu např. ve Vančurově Pekaři Janu Marhoulovi⁹¹.

Cestopisy zase pracují zejména se zkušeností s odlišností a identitou: „/.../ odlišnosti stály vždy ve středu zájmu cestopisné literatury, a proto také jejich popis a případné hodnocení obvykle tvoří nezbytnou součást každého cestopisu. Mohou mít např. charakter jazykových zvláštností, specifického způsobu obživy, jiných zvyků, charakteristického vzhledu artefaktů, rozdílného rodinného uspořádání, událostí tvořících dějiny dané lokality a pospolitosti atd.“⁹² Bez vědomí odlišnosti není cestopis jako literární žánr možný – zprostředkovává zkušenost s cizím. Zároveň potvrzuje kulturně-sociální identitu vypravěče.

d) Historická fabulace na druhou stranu přisuzuje entitám, které si vypůjčila z aktuálního světa, vlastnosti, jež nikdy neměly, nemohou mít, popř. zůstávají ve stádiu možnosti. Např., že Napoleon uprchl do New Orleans. Fikční a nefikční svět se tedy navíc neshodují ve vlastnostech některých svých objektů. Brána identity vlastností zůstává uzavřena a texty tak vyprávějí jakési alternativní dějiny.

⁹¹ VANČURA, V. *Pekař Jan Marhoul*. Praha: Družstevní práce, 1947.

⁹² Garčic, J. <<http://www.vkol.cz/cs/aktivita/konference-a-odborna-setkani/9--rocnik-odborne-konference/clanek/odraz-kulturnich-procesu-v-cestopisne-literature/>>

Alternativní dějiny pak rozvíjejí zejména zkušenost kulturně-sociální. Pro porozumění takovým dějinám je nutné ukotvení čtenáře v určitém kulturně-sociálním systému, který se stává jakýmsi pevným bodem, jenž je konfrontován právě jiným plynutím historických událostí.

Zároveň se do popředí dostává zkušenost s časovostí. Existuje-li pojetí času jako cesty z bodu t_0 do bodu t_x , vzniká automaticky možnost uvažování o alternativním běhu událostí. Schopnost domýšlet různé možnosti průběhu dějin je limitována schopností shody na onom bodu, od kterého se začínají fiktivní dějiny odlišovat od dějin společně sdílených. Řečeno pomocí příkladu: Lze fikčně uvažovat o osudech Napoleona v New Orliens, pokud se lze shodnout na existenci Napoleona a New Orliens. Pokud se prokáže, že Napoleon nikdy neexistoval, popř. zůstane-li osobnost Napoleona zapomenuta, přestane být taková fikce historickou fabulací, zůstane (ve shodě s touto žánrovou klasifikací) historickou fikcí.

Podobně jako se Rukopisy proměnily z historického pramene na čirou fikci.

e) Další typ textů nazývá Ryanová **realistickou fikcí v „zemi nikoho“**. Svět aktualizovaný textem není ukotven v konkrétních geografických a historických souvislostech, jinak mají všechny objekty tohoto světa vlastnosti objektů aktuálního světa. Totéž platí i o chronologické slučitelnosti. Svět tohoto typu textů je z našeho „aktuálního“ času přístupný. Není starší. Za příklad uvádí Ryanová např. Kafkův Zámek.

f) **Anticipacemi** nazývá Ryanová takové texty umělecké literatury, které se vzhledem k aktuálnímu světu odehrávají v budoucnosti a ukazují, jaký by mohl jednou vypadat svět

vzhledem ke stavu přítomného světa a jeho historie. Jejich základní charakteristika je dána chronologickou neslučitelností světa aktualizovaného textem a aktuálního světa textu. Je zřejmé, že s tím se pojí i neshoda v inventáři, tj. fikční svět obsahuje i prvky, které aktuální svět neobsahuje. K takovým typům textů zařazujeme zpravidla různé utopie, antiutopie či dystopie.

Anticipace jsou z hlediska zkušenostního horizontu nejčastěji založeny na rozvíjení empirické zkušenosti, popř. zkušenosti kulturně-sociální. Anticipace, jež obsahuje fakta, která si odporují, našim empirickým znalostem či kulturně-sociální zkušenosti, tedy nerozvíjejí ji, přestává jako anticipace fungovat.

Zajímavý příklad nabízí Orwellův román 1984, který byl anticipací v roce svého vzniku. V současnosti bychom jej ovšem zařadili spíše mezi zvláštní případy historické fabulace, neboť jeho objekty nenesou shodné vlastnosti se stavem světa v roce 1984.

Jiný příklad nabízí povídka Jana Weisse *Muž z Marsu*⁹³, která bude detailněji rozebrána v kapitole *Omyly ve sci-fi a anticipacích*. Pohybuje se na hranici mezi anticipací a science fiction. Představa Marsu jako planety oplývající mořem plným života se z hlediska současného poznání kosmu jeví jako neudržitelná. Jedna z bran do fikčního světa zůstává uzavřená.

⁹³ WEISS, J. *Muž z Marsu*. In: *Zrcadlo, které se opožďuje*. Praha: Československý spisovatel, 1964.

Zatímco z hlediska časovosti nabízejí historické fabulace alternativní historii, anticipace oproti tomu „alternativní“ budoucnost. Připomínají jistý typ bdělého snění.

g) Za **science fiction** lze pak považovat takové útvary, ve kterých je pozornost zaměřena na technický rozvoj civilizace. Podmínka chronologické slučitelnosti je tedy opět zrušena, fikční svět se však shoduje s aktuálním na poli slučitelnosti přírodních zákonů, ale též slučitelnosti taxonomické, logické, analytické a lingvistické. Otázka slučitelnosti přírodních zákonů není v tomto případě tak jednoznačná. Ke konvenčnímu způsobu zacházení s fikčními světy sci-fi patří např. překračování rychlosti světla, jež z hlediska našich přírodních zákonů není možné. Ukazuje se, že „brány“ do fikčních světů jsou mnohem volnější, než by se mohlo na první pohled zdát, a že záleží také na literární konvenci.

Na rozdíl od anticipací může být v science fiction navíc zrušena podmínka identity inventáře, stejně tak jako v příbězích odehrávajících se na cizích planetách nemusí být slučitelná ani taxonomie druhů.

V případě science fiction však nejsou kritéria slučitelnosti tak jednoznačná. Např. román *20 000 mil pod mořem*⁹⁴ nelze podle této klasifikace považovat za science fiction, neboť se neodehrává (a ani v době svého vzniku neodehrával) v budoucnosti. Přesto je založen na vědeckém základě a rozvíjí technické možnosti tehdejší doby. Jestliže ovšem Ryanová považuje za základní charakteristiku tohoto žánru chronologickou neslučitelnost, je nutné Vernův román zařadit mezi realistickou fikci. S tím, že obsahuje objekty, jako jsou po-

⁹⁴ VERNE, J: *20 000 mil pod mořem*. Praha: Jos. R. Vilímek, 1934.

norky, elektrické pušky, skafandry pro dlouhý pobyt pod vodou apod., jež v tehdejšímu světě neexistovaly. Přesto mají tyto objekty takové vlastnosti, jaké by měly v tehdejšímu aktuálním světě (nebo spíše by dle tehdejších předpokladů měly mít).

h) Pro **pohádku** je naopak typická chronologická slučitelnost aktuálního světa se světem aktualizovaným textem. Její děj se odehrává v minulosti (o čemž svědčí mimo jiné též klasická formulace „bylo, nebylo“), již je možno chápat jako přirozený narativní postup, přičemž ona minulost nebývá specifikována. Jde o přirozené mytické pojetí času, jež bezpochyby souvisí s původně orálním charakterem pohádky. Na druhou stranu se pohádkový svět se světem aktuálním rozchází kromě slučitelnosti (a tudíž identity) vlastností, identity inventáře, též ve fungování přírodních zákonů, ale též v taxonomii druhů. Pohádkový svět je obydlen nadpřirozenými bytostmi, uplatňují se v něm kouzla apod. Zde se ovšem Ryánová poněkud rozchází s klasickým žánrovým pojetím pohádky, respektive zužuje jej pouze na klasickou pohádku. Takové texty, jako je např. *Chytrá horákyňe*⁹⁵ nebo moderní pohádka *Lakomá Barka*⁹⁶, by dále musely být zařazeny mezi realistické fikce, popř. realistické fikce v „zemi nikoho“.

Z hlediska přístupnosti lze stejně jako (kouzelnou) pohádku charakterizovat většinu mýtů a některé báje, jež jsou z aktuálního světa přístupné pouze z hlediska časového, logického, analytického a jazykového. Jde zpravidla o mýty kosmogonické, antropogonické či teogonické, jež se odehrávají v mytickém prostoru. Některé mytologie bývají přesněji urč-

⁹⁵ NĚMCOVÁ, B. Bylo nebylo. Praha: Albatros, 1984, s. 33 – 43.

⁹⁶ WERICH, J. *Fimfárum*. Praha: Československý spisovatel, 1960, s. 56–66.

ny, a lze proto v jejich případě hovořit o jisté slučitelnosti inventáře. Řeční bohové např. sídlí na Olympu.

Literární žánr pohádka tedy charakterizuje zejména rozvíjení mytické zkušenosti člověka.

i) **Legendy a pověsti** jsou naopak slučitelností inventáře určeny. Vážou se ke konkrétnímu místu, postavě, době, ovšem jejich svět může být navíc obydlen nadpřirozenými bytostmi (čerty, draky), popř. v něm mohou být popřeny přírodní zákony (formou zázračných skutků, proroctví, kouzel apod.). Přitom jsou však shodné s naší reprezentací světa. Součástí světa pověsti o založení Karlových Varů je i Praha 14. století.

j) **Fantastickým realismem** pak Ryanová rozumí takový typ textů, jejichž příběh se odehrává buď v „reálném“ světě, nebo v „zemi nikoho“. Hrdiny jsou obyčejní lidé, avšak stávají se jim neobyčejné věci. Proměnění se např. v nestvůrný hmyz jako Řehoř Samsa, zjistí, že mají nadpřirozené schopnosti apod. Přírodní zákony a taxonomie jsou popřeny, ve všech ostatních aspektech zůstává fikční svět shodný s aktuálním světem.

Dlužno podotknout, že fantastický realismus má zpravidla blízko ke snové zkušenosti člověka. Kafkův *Proces*⁹⁷ v sobě nese prvky zlého snu a snové logiky. Jednotlivé události nedávají uvnitř fikčního světa smysl, ale nejsou dále vysvětlovány. Josef K. se pohybuje po známém městě, jež nepoznává. Podobně je tomu např. v Ajvazových prózách.

Jiný příklad nabízí Márquezových *Sto roků samoty*⁹⁸, kdy je rozvíjena spíše zkušenost mytická, podobně jako v první části Urbanova *Hastrmana*⁹⁹. Od pohádky ji odlišuje zejména

⁹⁷ KAFKA, F. *Povídky*. Praha: SNKLÚ, 1964, 57 - 56.

⁹⁸ MÁRQUEZ, G. G. *Sto roků samoty*. Praha: Odeon, 1971.

⁹⁹ URBAN, M. *Hastrman*. Praha: Argo 2001.

pevné časoprostorové ukotvení a přesnost historických souvislostí.

Další žánrové skupiny, jež Ryanová vyjmenovává, jako je např. nonsensová poezie, nejsou tématem této práce.

Toto žánrové dělení samozřejmě nezahrnuje všechny typy textů. Důvodem je zaměření na přístupnost fikčních světů, nikoli na charakteristiku stylistických prostředků, tematiky či funkcí literatury. Množství útvarů lze z hlediska přístupnosti nazvat přechodovými. Zběžnému pozorovateli zajisté neujde, že ve výčtu žánrů např. zcela chybí fantasy. To proto, že fantasy literatura splňuje charakteristiku několika žánrových skupin. Svět fantasy, jakou tvoří např. Tolkien, lze z hlediska přístupnosti z aktuálního světa považovat za pohádku, která má ovšem hluboce rozvinutou fikční geografii, kosmologii i historii. Jiný typ fantasy (*Harry Potter*¹⁰⁰, *Zaklínač*¹⁰¹ apod.) vytváří paralelní světy. Rámcem příběhu kouzelnického učně je skutečný svět. Takové texty bychom proto nazvali fantastickým realismem.

Jiné texty lze zase číst více způsoby. Topolův román *Kloktat dehet*¹⁰² může být jak historickou fabulací, tak realistickou fikcí v zemi nikoho. V prvním případě klademe důraz na rozvíjení dějinných událostí roku 1968 a příběh vyprávěný chovancem dětského domova chápeme jako vyprávění alternativních dějin střední Evropy, v případě druhém vnímáme obec Siřem, kde se děj odehrává, jako místo neexistující v reálných mapách, ale jako archetypální prostor. Nemluvě o možnosti za-

¹⁰⁰ např. ROWLINGOVÁ, J. *Harry Potter a kámen mudrců*. Praha: Albatros 2002.

¹⁰¹ SAPKOWSKI, A.: *Zaklínač I., Poslední přání*. Ostrava: Leonardo, 1999.

¹⁰² TOPOL, L. *Kloktat dehet*. Praha: Torst 2005.

řazení textu k fantastickému realismu, připustíme-li, že události zprostředkovaná vypravěčem se dějí tak, jak jsou vyprávěny, tedy odhlédneme od možnosti deformace vyprávěného světa optikou vypravěče (fokalizace). Koneckonců i tento text nese rysy divokého snu, ve kterém se události přirozené prolínají s událostmi nadpřirozenými (např. nestárnutí hlavního hrdiny).

Co si ovšem počít s texty, které svoji fikčnost odhalují nebo tvoří nesoudržné světy, s metafikcemi, parodiemi apod.? Zde se situace značně komplikuje. Lze vůbec do takového světa vstoupit? Zatímco u textů, které svoji fikčnost explicitně nevyjadřují, si, jak jsem již uvedl, snadno vystačíme s teorií *make-believe* - vstoupíme do světa textu nějakou z „bran“ a hrajeme s textem hru na existenci jeho fikčního světa, předstíráme¹⁰³, že věříme, u textů odhalujících svoji fikčnost jsme nuceni hrát úplně jinou hru. Poměrně radikální řešení Ryanové hovoří o tom, že sebeodhalující fikce má tendenci stát mnohem blíže nefaktuálnímu nefikčnímu diskurzu než případy klasické fikce, a nevytváří proto fikční svět, neboť

¹⁰³ Byť představa „předstíraného uvěření“, jež koresponduje se Searlem rozvíjenou koncepcí „pretending speech acts“ naráží na zásadní problém paradoxu fikce, jak jej charakterizují např. Radford (Radford, C., Weston, M. *How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?* In: *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supplemental č. 49. 1975, s. 67-80.) či Steven Schneider (Schneider, S. *Paradox of Fiction*. In: <<http://www.iep.utm.edu/fict-par/>>), který ji ilustruje na třech premiách (upraveno): „1. Abychom byli pohnutí (k slzám, k hněvu, či hrůze) osudem lidí, je zapotřebí věřit, že existují či existovali. 2. Tato „existence víry“ ovšem chybí, pokud se vědomě zabýváme fikcí. 3. Přesto se fiktivní postavy či události zdají být schopné v nás tyto pocity vyvolat.“ (<<http://www.iep.utm.edu/fict-par/>>)
Pokud tedy hovoříme o předstírané víře, činíme tak při vědomí tohoto paradoxu. Spíše než o předstírání by proto bylo možné hovořit o „víře limitované aktem recepce“. Byť emoce vyvolané touto „limitovanou vírou“ dobu recepce mnohdy přesahují.

nám říká, že svět, který zdánlivě tvoří, neexistuje, popř. tvoří takový svět, který existovat nemůže.

Domnívám se, že takové řešení je neudržitelné. Je zřejmé, že v případě metafikce nelze dost dobře rekonstruovat svět příběhu, avšak též „autor“, který před námi odkrývá karty, zůstává za těchto okolností fikční entitou. Nerekonstruuje proto svět příběhu, ale svět aktu tvorby, ve které fikční autor vytváří fikční svět a o jeho tvorbě s námi „vede dialog“. Tohoto „fikčního autora“ je možné považovat za autora modelového, který jinak bývá skryt za textem.

Za takový typ textů lze považovat i zmíněné *Rozmarné léto*¹⁰⁴ Vladislava Vančury, *Krvavý román*¹⁰⁵ Josefa Váchala, ale i literární pastiše, jako jsou např. v českém prostředí např. Vieweghovy *Nápady laskavého čtenáře*¹⁰⁶. Právě pro tyto texty je hlavním přístupovým bodem jejich narativní struktura a jejich shoda s narativními strukturami aktuálního světa. Nebude-li text jako narativní struktura rozpoznán, přestaneme jej jako narativní strukturu vnímat. Je zřejmé, že skrze ni vstupujeme do všech textů narativní povahy, nicméně pro metafikce zůstávají, jedinou branou, jež je odděluje od textů nenarativních.

Nemělo by smysl se rozepisovat o relacích přístupnosti, kdyby neměly zásadní význam pro uvěřitelnost fikčních světů. Ukazuje se, že různé typy fikčních světů jsou přístupné různým způsobem, že svět pohádky O třech prasátkách je z aktuálního světa přístupný jiným způsobem než svět Paní Bo-

¹⁰⁴ VANČURA, V. *Rozmarné léto*. Praha: Československý spisovatel 1962.

¹⁰⁵ VÁCHAL, J.: *Krvavý román*. Praha: Paseka, 1990, s. 177.

¹⁰⁶ VIEWEGH, M.: *Nápady laskavého čtenáře: Soubor jeho rozverně nactiutraháčných literárních parodií*. Brno: Petrov, 1993.

varyové a že stačí poměrně málo přístupových bodů (jež nejsou ničím jiným než relací k aktuálnímu světu) a fikční svět přesto zůstává rekonstruovatelný. Abychom mohli uvěřit, musíme mít čemu.

Text se postupně během četby stává přístupným. Na základě přístupnosti text ve spolupráci se čtenářem, který přečtené vztahuje k aktuálnímu světu, stanovuje svoji žánrovou skupinu (ta ovšem může být určena již paratextem) a zároveň pravidla, jež určují, ve kterých relacích se bude shodovat s aktuálním světem.

Pokud ovšem text stanoví pravidla přístupnosti, jež pak sám poruší, stává se nedůvěryhodným. Jestliže hrdina klasického dobrodružného románu, který lze zařadit do realistické fikce, přežije na severním pólu díky lovu tučňáků, je zásadním způsobem narušena přístupnost skrze identitu vlastností, identitu inventáře, popř. slučitelnosti taxonomie, již text svou povahou deklaroval, protože lze považovat za všeobecně známý fakt, že tučňáci na severní polokouli nežijí¹⁰⁷.

Podobně dopadá i Vonnegutův román *Mechanické piano*¹⁰⁸, jehož děj se odehrává ve vzdálené budoucnosti. Základní princip počítačového ukládání dat je ovšem v tomto románu založen na principu děrných štítků. Opět nejde o nic jiného než o porušení přístupnosti, neboť vlastnosti počítačů jsou již z dnešní perspektivy zcela odlišné. Děrné štítky se stávají anachronismem. Text proto mohl být plně uvěřitelný v roce svého vzniku, v současnosti již nikoli. Tuto potíž nelze vyřešit ani přesunutím textu k historickým fabulacím, tak, jak

¹⁰⁷ Jak se ostatně přesvědčily postavy z cimrmanovského *Dobyetí severního pólu* Čechem Karlem Němcem.

¹⁰⁸ Vonnegut, K.: *Mechanické piano*. Praha: Odeon 1979.

jsme to učinili v případě románu 1984, neboť text si stále podržuje vlastnosti anticipace či science fiction – konkrétně u tohoto románu existují dvě možnosti žánrového zařazení.

Román 1984 se vymyká ještě z jednoho hlediska. Onen letopočet 1984 nemusíme vnímat jako pokračování letopočtu křesťanského. Text může jako anticipace fungovat i v současnosti, čemuž koneckonců napovídá i rozvoj technologií kontrolujících naši identitu i vzrůstající hegemonie velmocí, resp. její přijetí do řádu aktuálního světa prostřednictvím mediálního diskurzu.

Na tomto místě je ještě nutné obrátit svou pozornost k modelovému čtenáři a jeho encyklopedii. Porušení některých relací přístupnosti zůstává modelovému čtenáři skryto, tudíž pro něj neexistuje. Příklad, kdy omyl, konkrétně porušení identity inventáře, nenarušuje věcnou soudržnost fikčního světa, nabízí Eco ve své přednášce *Podivuhodný případ ulice Sevardoni*¹⁰⁹. Existence této ulice v románu *Tři mušketýři*, navzdory tomu, že tak byla pojmenována až v roce 1806, mnohem později, než se odehrává děj románu, nehraje pro modelového čtenáře prakticky žádnou roli, neboť k tomu, aby to zjistil, by musel mít takové množství informací, jež pro podobný typ díla nejsou podstatné, ani očekávané. Fikční svět navzdory tomuto drobnému omylu zůstává pro modelového čtenáře uvěřitelný a stále je možné jej zařadit k historické fikci.

¹⁰⁹ ECO, U. Podivný případ ulice Sevardoni. In: Šest procházek literárními lesy. Praha: Votobia, 1997, s. 72.

3.6 Uvěřitelnost a typologie vypravěčů

Literární teoretici se shodují na tom, že jedním ze základních rysů vyprávění je jeho zprostředkovanost. Vyprávění před námi nestojí samo o sobě, ale je zprostředkováno vypravěčem. Jak prokázal F. K. Stanzel¹¹⁰, rozdíly mezi vyprávěcími situacemi netkví v existenci či neexistenci vypravěče, ale ve vztahu vypravěče k zobrazenému světu postav, v jeho přítomnosti v něm či odstupu¹¹¹. Tento odstup se pak pro uvěřitelnost jeví jako zásadní.

Vypravěč (ať už se jedná o neosobní er-formu či subjektivizovanou ich-formu) je tou entitou, jejíž vztah k představovanému fikčnímu světu se nejvíce podílí na způsobu ověření¹¹² jeho existence. Jemu věříme, či nikoli. Vypravěč tedy pomáhá ustavovat fikční pravdy – buď tím, že je jejich tvůrcem, nebo tak, že se ukáže vzhledem k textuře světa jako nespolehlivý¹¹³. Fikční pravdy mohou být proto obsaženy už v pásmu vypravěče. Není-li tomu tak, jsme nuceni porovnávat jak jednotlivé výpovědi vypravěče, tak výpovědi postav, popř. přehlédnout strukturu celého aktu vyprávění.

Užíváme-li termínu vypravěč, měli bychom mít na paměti, že i on je entitou fikční. Zda pro něj platí pravidla světa, který svým vyprávěním buduje, záleží na již zmíněném odstupu. Je-li vypravěč sám postavou příběhu, který vypráví, platí pro

¹¹⁰ STANZEL, F. K.: *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988.

¹¹¹ To, že vypravěče nelze zaměňovat s empirickým autorem je zřejmé, považují však za nutné poznamenat, že totéž platí i pro autora modelového. Vypravěčské Já či On je volbou modelového autora, zvolenou narativní strategií. Říká-li proto vypravěč Já, modelový autor toto Já ustavuje.

¹¹² DOLEŽEL, L. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 149 – 170. V této kapitole budeme v největší míře vycházet z kapitoly Ověření z Doelželovy Heterocosmicy. Jeho impulsy ovšem aplikujeme na zevrubnější teorii vyprávěcích situací F. K. Stanzela. To proto, že vyprávěcí způsoby mají na uvěřitelnost zásadní vliv.

¹¹³ DOLEŽEL, 2003, s. (149 – 170)

něj stejná pravidla, jako pro ostatní postavy vyprávěného světa, je-li pouze abstraktní entitou v podobě autorského vypravěče v er-formě, je nutné striktně svět vypravěče a svět vypravovaného odlišit. Jsou to světy nesouměřitelné, protože se odehrávají ve zcela jiném řádu věcí - viz problematika identičnosti existenciálních situací¹¹⁴.

Je-li ovšem vypravěč fikční entitou, znamená to, že i akt vyprávění je fikčním jevem. Nejtransparentněji tento jev osvětluje takový typ textu, kde je fikční postava sama vypravěčem a buduje fikční svět - tedy vyprávění ve vyprávění jako jeden z druhů metafikce, uplatněný např. v Boccacciově *Dekameronu*¹¹⁵. Poněkud krkolomně řečeno - každá z postav fikčního světa fikčně vypráví fikční příběh. Vyšší ověřovací autoritu pak má v tomto případě fikční svět vyprávějících postav. Postavy samy se mohou mýlit, svět, ve kterém se pohybují je však pro naše „uvěření“ závazný.

Proberme nyní podrobněji jednotlivé vyprávěcí situace.

3.6.1 Autorská vyprávěcí situace

Je nepochybné, že největší ověřovací sílu má *autoritativní vyprávění*, reprezentované zpravidla *neosobní er-formou*. Netřeba připomínat, že autorita takového vypravěče při generování fikčních faktů je dána konvenčním vnímáním narativu, že er-forma sama je literárním konstruktem. Jak ovšem upozorňuje Doležel: „*Autoritativní vyprávění je paradoxně zajatcem své vlastní ověřovací síly. Nemůže lhát, nemůže se mýlit.*“¹¹⁶

¹¹⁴ STANZEL, F. K.: *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988, s. 101 - 131.

¹¹⁵ BOCCACCIO, G.: *Dekameron*. Praha: SNKLHU, 1959.

¹¹⁶ DOLEŽEL, L. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 152.

Pásmo vypravěče v takovém typu vyprávění vytváří fikční svět textu přímo – mimo jiné právě z důvodu maximálního odstupu od světa postav. Vypravěč je demiurgem svého světa, na něm tedy záleží, kudy se jeho postavy budou ubírat.

*Když byl Stěpan Arkadjič hotov s oblékáním, postříkal se voňavkou, narovnal si rukáv košile, navyklým pohybem si nastrkal po kapsách cigarety, náprsní tašku, sirky, hodinky s dvojitým řetízkem a přívěsky, načechral si kapesník a s pocitem čistoty, libé vůně, zdraví a fyzického veselí přes všechny pohromy odebral se trochu kolébavým krokem do jídelny, kde už na něho čekala káva a vedle ní pošta a úřední spisy.*¹¹⁷

Po přečtení tohoto odstavce nás nic neopravňuje k tomu, abychom si mysleli cokoli jiného, abychom se např. domnívali, že si Stěpan Arkadjič omylem místo cigaret uložil do kapsy mýdlo nebo že by byl Stěpan Arkadjič unavený a bylo mu špatně od žaludku. Jakákoli výpověď z pásma vypravěče se automaticky stává fikčním faktem.

Předpokladem uvěřitelnosti takového fikčního světa pak obvykle bývá jednoduché pravidlo: Svět autorské vyprávěcí situace je uvěřitelný tehdy, je-li pásmo vypravěče v souladu s možnostmi fikčního světa, jestliže si jednotlivá tvrzení vypravěče navzájem neodporují a vytvářejí svět epistematicky soudržný.

Jak si potom poradit se světem následujícího typu?

¹¹⁷ Tolstoj, L. N: Anna Karenina. Praha: Levné knihy KMa, 2004, s. 16.

Když on jí své jméno pověděl, ona se mu přiznala, že je cizinkou a že pochází z Nuslí, v départementu pražském.

Fragonard byl na to pyšným, že jeho miláček pochází z dalekých krajín, i políbil jí bělostné čílko její.

*Ta dívka musela skutečně z jiných zemí a končin pocházeti, jak tomu její silně opálená snědá tvář nasvědčovala.*¹¹⁸

Ne-uvěřitelnost tohoto světa potvrzuje zejména nesoulad mezi tvrzeními *bělostné čílko a opálená snědá tvář*. Je nepochybné, že základní premisa epistemické soudržnosti je porušena. Přesto nelze *Krvavý román* odložit jako ne-uvěřitelný nesmysl. Uvěřitelnost se totiž v takovém typu textu neuskutečňuje v rovině zobrazení fikčního světa, ale, jak bylo naznačeno výše, v rovině samotného aktu vyprávění.

Jak se to ale v autoritativním vyprávění má s fikčností aktu vyprávění? Zatímco v subjektivní *ich*-formě je situace bezproblémová, neboť vypravěč sám je postavou, je obdařen tělem, za neosobním vypravěčem se skrývá mnohem hůře identifikovatelný subjekt. Situace *Krvavého románu* je ještě přehledná, neboť pomocí kvazivědeckého pojednání na počátku románu je zprostředkovanost dalšího vyprávění a vůbec fikčnost celého aktu vyprávění vyjádřena explicitně. Problém nastává právě s romány typu *Anna Karenina*. Běžná naivní čtenářská praxe totiž v takovém případě svádí, jak jsme již naznačili výše, ke ztotožnění vypravěče a autora.

Neudržitelnost takového uvažování podpoříme několika argumenty. Empirický autor stojí vně textu, je součástí jeho hloubkové struktury, na pozdější recepci má však zanedbatelný

¹¹⁸ VÁCHAL, J.: *Krvavý román*. Praha: Paseka, 1990, s. 177.

vliv. Vypravěč naproti tomu je součástí povrchové struktury textu¹¹⁹, je v něm přítomen a jako takový je též vnímán, tj. registrován jednotlivými čtenáři. Vzhledem k tomu, že každý čtenář doplňuje místa nedourčenosti odlišným způsobem, existuje nutně tolik vypravěčů, třeba Anny Kareniny, kolik je jejích čtení. Vypravěč, byť jako hlas, se stává stejně fikčním faktem, jako kadeřavé lípy v zoologické zahradě v tomtéž románu.

Důležitým jednotícím znakem autorské vyprávěcí situace je vnější perspektiva vyprávění. Představa vypravěče Anny Kareniny jako starce s rozsochatým vousem obutém ve válenkách, s halenou přepásanou v půli, an sedí na verandě statku v Jasné Poljaně, pokuřuje své oblíbené papirosky a navádí čtenáře na správnou cestu vnímání jeho textu, je samozřejmě pro recepci zavádějící a neplyne z ní nic, co by ji nějak významně obohatilo. Nikterak samozřejmě nepopírám existenci autora jako člověka z masa a kostí, avšak v konvenčním uspořádání narativu zvaným autorská vyprávěcí situace tělesně přítomen není.

Autoritativní vyprávění je obvykle charakterizováno objektivní *er*-formou. Samozřejmě běžným typem vypravěče je též autorský vypravěč v *ich*-formě, tedy ten, který stojí striktně vně vyprávění, ve kterém uplatňuje rysy vševědoucnosti, ovšem mluvnicky se projevuje 1. osobou. Je nepochybné, že jeho ověřovací autorita je vnímána podobným způsobem. Ani on není pro fikční svět textu obdařen tělem, respektive stojí mimo vyprávěný svět, a i on je stejným konstruktem, jako vypravěč v *er*-formě. Takový vypravěč je taktéž nepochybně tvůrcem fikčních

¹¹⁹ STANZEL, F. K.: *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988, 27-30.

faktů. Tam, kde ovšem objektivní er-forma fakt tvorby cudně zamlčuje, objektivní ich-forma často vyjadřuje tuto svoji schopnost explicitně: „Budeme jej vypravovat obšírně, přesně a podobně, vždyť to, zda je příběh poutavý nebo nudný, nikdy přece nezáviselo na tom, kolik prostoru a času zabíral.“¹²⁰

Ze samotné mluvnické 1. osoby však neplynou pro fikční svět vyprávění žádná další omezení. Naopak neosobní vypravěč v ich-formě ještě spíše rozšiřuje možnosti vyprávění, umožňuje tematizovat akt vyprávění, umožňuje „odkrýt karty“. To je také důvod, proč F. K. Stanzel od sebe zřetelně odlišuje autorskou vyprávěcí situaci a vyprávěcí situaci 1. osoby, nikoli pouze ich-formu a er-formu jako projev mluvnické osoby. Autorská vyprávěcí situace tedy umožňuje odstup od vyprávěného a zdaleka tolik nezáleží na tom, jakou mluvnickou osobou je vypravěč reprezentován. Vyprávěcí situací 1. osoby pak rozumí vyprávění tělesného vypravěče, kdy svět vyprávěného i svět vypravování jsou identické.

Odstup vypravěče je pak v textu signalizován několika způsoby. Kromě obsahu sdělení v pásmu vypravěče a zřetelného oddělení pásma vypravěče a postav, hraje důležitou roli zejména jazyk pásma vypravěče. I ten mívá tendenci k objektivitě. Pásmo autorského vypravěče nebývá kontaminováno mluvou postav, opět stojí jakoby mimo fikční svět textu. Jakákoli kontaminace, např. formou polopřímé řeči, je vnímána jako tendence přibližovat se vnitřní perspektivě vyprávění, která je ovšem součástí repertoáru vyprávěcí situace 1. osoby na jedné straně a na druhé personální vyprávěcí situace.

V následující ukázce se setkáváme s mezním případem:

¹²⁰ Mann, T.: Kouzelný vrch. Praha: Odeon, 1975, s.10.

*Panu Broučkovi nyní svitlo, proč se také člověk s lucernou při jeho oslovení na všechny strany ohlížel. Jest patrné, že ti nevzdělaní staří Čechové nemají o zdvořilém vykání ani potuchy. Neboť že se dostal skutečně mezi staré Čechy, o tom nemohl již pochybovati.*¹²¹

Vyznačená část textu označuje místo nacházející se v pásmu autorského vypravěče, které ovšem zcela zřetelně patří do repertoáru postavy pana Broučka. Přesto není nikterak kontaminována jazykem postavy, ale spíše postojem k situaci. Rozpoznat, komu takové uvažování ve skutečnosti patří, tj. zda postavě či vypravěči, nečiní čtenáři větší potíže. Ironie, zaměřená na omezený svět pana Broučka, a tedy užívající jeho myšlenkového repertoáru, je patrná. Vypravěč se jistě nedomnívá, že by staří Čechové byli nevzdělaní. Svědčí o tom zejména nesoulad fikčních faktů, např. charakteristiky pana Broučka, projevy jeho nevzdělanosti, oproti kladným charakterovým vlastnostem postav husitů. Z tohoto hlediska by pak fikční fakta musela zůstat neověřena. Tak tomu ale není. Rozpoznání ironie je ale spíše prostor vyhrazený nikoli vypravěči, ale modelovému autoru a modelovému čtenáři. Fikčním faktem se tak nestává zmíněná nevzdělanost husitů, ale hloupost pana Broučka. Ta se z hlediska síly ověřovací autority stává faktem „silnějším“.

Přiznejme, že určitý podíl na snadném rozpoznání vztahu vypravěče k informaci o „nevzdělanosti“, může mít i znalost

¹²¹ ČECH, S. *Nový epochální výlet pana Broučka, tentokráte do XV. století*. Praha: Orbis, 1950, s. 55.

mimotextových skutečností, jako je např. dobové vnímání husitství či obdiv autora k této epoše vyjádřený v jiných dílech.

Kulturně historický horizont čtenáře tak opět vstupuje do hry.

3.6.2 Vyprávěcí situace 1. osoby¹²²

Vypravěč v 1. osobě je na rozdíl od autoritativního vypravěče obdařen tělem, jež mu přináší určitá omezení – jak tělesná, tak psychologická. Jeho pohled se tak stává subjektivní. Nevidí do nitra jednotlivých postav, nezná jejich duševní pochody, sám je obdařen určitými vlastnostmi, historií, zkušenostmi, které jeho pohled na svět omezují a odlišují od pohledu jiných postav, ale i modelových čtenářů. Tohoto efektu současná literatura ráda využívá – vzpomeňme alespoň prózu Petry Hůlové *Paměť mojí babičce*¹²³, kde je jedna událost viděna perspektivou několika vypravěčů (a zároveň postav příběhu). Přitom ovšem hlavní rozdíl mezi vyprávěními jednotlivých postav spočívá v hodnocení vyprávěných událostí. Jednotlivé verze od sebe nejsou, co se týče fikčních faktů, výrazně odlišné. A pokud přece, spolehlivějším se stává ten vypravěč, který ony události přímo prožíval.

Bylo by ovšem omylem domnívat se, že vypravěč v ich-formě proto nemá ověřovací autoritu. Opět platí jednoduché pravidlo: To, co se nachází v pásmu vypravěče, je považováno

¹²² V českém překladu Stanzelovy typologie vyprávěcích situací se užívá termínu „vyprávěcí situace 1. osoby. V práci bude častěji užíváno termínu „Vyprávěcí situace ich-formy“, jde totiž o termín v literární vědě dostatečně zažitý. Je ovšem třeba rozlišovat gramatickou ich-formu a vyprávěcí situaci ich-formy.

¹²³ HŮLOVÁ, P. *Paměť mojí babičce*. Praha: Torst, 2002.

ve světě fikce za pravdivé do té doby, než se ukáže vypravěčova nespolehlivost. Jinými slovy, bude-li vyprávění tvořit koherentní svět, ve kterém si fikční fakta neodporují, není důvod mu nevěřit. Pásmo nespolehlivého vypravěče je pak konfrontováno s vnitřním uspořádáním fikčního světa, jehož je vypravěč součástí.

Fakta předkládaná vypravěčem ovšem zůstávají ověřena pouze relativně a lze kdykoli čekat jejich vyvrácení. Může se jej dopustit sám vypravěč, například dozná-li se ke lhářství či k omylu (viz Poeův *Pohřbený za živa*¹²⁴), často k rozvratu vypravěčovy autority ale dochází zvnějšku.

Svoji ověřovací autoritu takový vypravěč potvrzuje např. i tím, že přiznává svoji omezenost, své pochyby, své tužby. Obnažuje se před námi, aby ukázal své „pocitivé úmysly“.

Ze subjektivity, tělesnosti, plyne pro vyprávění paradoxně vyšší míra svobody, tj. jeho omezení mu umožňují rozvolněnější strukturaci fikčního světa a svým způsobem i mnohem větší možnosti posouvání významů, deformací apod., jež jsou čtenářem vnímány jakožto integrální součást fikčního světa.

Pro ověření a uvěřitelnost jsou zajímavé zejména případy vypravěčů, jejichž vidění světa je nějakým způsobem deformované či omezené vzhledem k tomu, jak svět vidí modeloví čtenáři, tedy případy specifického typu fokalizace. Takovými vypravěči mohou být děti (Poláčkovo *Bylo nás pět*¹²⁵, Douskové *Hrdý Budžes*¹²⁶, Topolův román *Kloktat dehet*), duševně nemocní

¹²⁴ POE, E. A. Jáma a kyvadlo a jiné povídky. Praha. Levné knihy KMa, Odeon, XYZ, 2002.

¹²⁵ POLÁČEK, K. Bylo nás pět. Praha: Academia, 2000.

¹²⁶ DOUSKOVÁ, I. Hrdý Budžes. Brno: Petrov, 2002, s. 60 – 61.

(Kapitánové *Samko Tále - Kniha o hřbitově*¹²⁷), zvířata (*Bílý tesák*¹²⁸ Jacka Londona či Dutkův román *Slečno, ras přichází*¹²⁹) apod.

Významný se v tomto druhu textů jeví vztah mezi světem textu a hypotetickým světem čtenáře. Rozeberme proto následující ukázkou:

*Ta kapitola se jmenuje Po stopách partyzánů, ale jmenuje se tak jenom jako, protože ve skutečnosti si partyzáni dávali velkej pozor, aby žádný stopy nezanechali. Musí se tak jmenovat taky proto, že se tak jmenovala ta naše akce. Akce se říká výletu nebo čemukoli jinému, co se s jiskřičkama dělá. Výlet byla akce k 9. květnu, kdy Sovětský svaz s partyzány a s komunistama osvobodil naši vlast od Němců, protože tenkrát ještě byli Rusáci hodný. Myslím, že jim pomáhal i Hrdý Budžes, proto o něm asi pořád recitujeme.*¹³⁰

Svět vypravěčky je výrazně deformován dětskou naivitou a nedostatkem zkušeností. Přesto je její ověřovací autorita poměrně silná. Jednak je jediným zprostředkovatelem fikčního světa textu, jednak je její svět svým vlastním způsobem koherentní. Přitom je ale zřejmé, že recepce takového textu vyžaduje určitou korekci. Tu však již nevztahujeme pouze na fikční svět samotný, ale i na mimotextovou zkušenost. Čtenář je nucen porovnávat fikční svět textu vyprávěný dítětem se světem modelového čtenáře, kterým je dospělý člověk (důsledkem

¹²⁷ KAPITÁŇOVÁ, D. *Samko Tále - Kniha o hřbitově*. Brno: Host 2004.

¹²⁸ LONDON, J. *Bílý tesák*. Praha: Albatros, 1971.

¹²⁹ DUTKA, E. *Slečno, ras přichází*. Praha: Prostor, 2004.

¹³⁰ DOUSKOVÁ, I. *Hrdý Budžes*. Brno: Petrov, 2002, s. 60 - 61.

napětí mezi těmito dvěma úhly pohledu je v tomto případě komický účinek).

Ono vztahení k hypotetickému světu dospělých usnadňuje čtenáři existence dalších postav příběhu, zejména segmenty jejich přímé řeči, avšak i kdyby tomu tak nebylo, instrukce, které text čtenáři dává, jej jasně vedou tímto směrem. Může jimi být např. jazyk obsahující běžné dětské stylistické nedostatky, nízká slovní zásoba, míchání spisovné a nespisovné řeči, je jím i naivní pohled na obecně známé historické události (viz *„tenkrát ještě byli Rusáci hodný“*) apod.

Je nepochybné, že čtenář výrazně odlišného kulturněhistorického okruhu, by svět Hrdého Budžese rekonstruoval jinak, historické aluze by mu zůstaly skryty. Přesto je pravděpodobné, že by „dětskost“ pohledu též korigoval směrem k hypotetické dospělosti.

Omezení vypravěče jsou dána a je jen na čtenáři, aby upravil či doplnil to, co vypravěč sám neví nebo čemu „nerozumí“, aby logicky a věcně správně uspořádal a upravil fikční fakta. Pomyslnou korekční čočkou, jež dává věci do pořádku (pořádkem budiž míněny konvenční představy o světě dané kulturněhistorickým horizontem modelového čtenáře a jeho zkušenostmi, tedy tím, co tvoří předporozumění čtenáře empirického), je v podobném typu textů čtenář.

Tam, kde by se v autorské vyprávěcí situaci nesoudržnost vyprávění jevila jako problém, vyprávěcí situace ich-formy ji umožňuje, ba může být její základní charakteristikou. Zatímco autorský vypravěč musí být „chytřejší“ než čtenář, vypravěč s tělem nikoli.

3.6.3 Personální vyprávěcí situace (reflexe)

Zatímco v autorské vyprávěcí situaci máme před sebou suverénního vypravěče, jenž má svět svého vyprávění plně pod kontrolou, ve vyprávěcí situaci první osoby se setkáváme s vypravěčem omezeným, osoba reflektora pro nás představuje zcela jiný způsob zprostředkování příběhu, někdy nazývaný nulovým stupněm zprostředkovanosti. Fikční svět textu vidíme skrze postavu, nikoli skrze její vyprávění. V takovém typu narativů se akt vyprávění odsouvá do pozadí. Už neexistuje nikdo, kdo by stál nad příběhem a tvořil jeho svět. Netřeba připomínat, že i tato situace je ve své podstatě konstruktem odporujícím přirozené řeči.

Autorský vypravěč i vypravěč v ich-formě jsou tvůrci fikčních faktů. Do jisté míry jím je ale i reflektor. Autorský vypravěč před čtenáře staví fikční fakty podle předem daného klíče, osvětluje to, co osvětlit chce, má svůj svět pod kontrolou, neboť není jeho součástí, vypravěč v ich-formě je součástí světa, o kterém vypráví, avšak je nadán schopností vědomého výběru, jež je mu dána zejména odstupem od vyprávěného, časovou distancí. Reflektor naproti tomu fikční fakty nestaví, ale pouze registruje. Zatímco autorský vypravěč i vypravěč v ich-formě jsou nadáni schopností tvořit fikční fakta světa vyprávění přímo, vůle reflektora se uskutečňuje ve fikčním světě, reflektor je jeho otrokem. Způsob jeho kontaktu se světem spočívá v zaměření pozornosti. Ovšem i zaměření pozornosti (ať vědomé či nevědomé) je ve skutečnosti jedním ze způsobů tvorby světa. Existuje to, co vnímám, cítím, myslím si... K ověření fikčního světa ale dochází mimo reflexi, až během recepce.

Jak je to potom se spolehlivostí reflektora (a tudíž i s ověřením faktů představovaných reflektorem)? F. K. Stanzel považuje otázku spolehlivosti uvnitř personální vyprávěcí situace za irelevantní: „*Při tomto způsobu zobrazení chybí instance, která by mohla čtenáře poučit o tom, zda mimo onen sektor fiktivní skutečnosti, která je osvětlen skrze vnímání reflektorské postavy, existuje něco, co by mohlo být relevantní pro zobrazené dění. Čtenář je v tomto ohledu vydán na milost a nemilost postavě reflektora a jejímu existenčně omezenému obzoru vědění a zkušeností.*“¹³¹ Právě v distanci mezi vyprávěným světem a světem vypravěče se může uskutečňovat ověření spolehlivosti. Taková distance však mezi reflektorskou postavou a příběhem chybí. Čtenář se tak dozvídá pouze to, co postava prožívá.

Otázka spolehlivosti je ale podle mého názoru irelevantní pouze v případě určitého typu personálního vypravěče (v jeho nejvyhraněnější formě např. oku kamery). Jinak situaci spolehlivě řeší koncept stupňovitého ověření, podobně jako ve vyprávěcí situaci ich-formy: Ověřovací autorita reflektora zůstává pouze relativní. Vjemy a pocity reflektora zůstávají ověřeny do té doby, dokud nejsou vyvráceny buď samotným reflektorem, nebo koherencí fikčního světa.

První případ ilustruje mírně upravená ukázka textového segmentu Gogolových Mrtvých duší, který nese rysy personální vyprávěcí situace:

To přece není Ivan Petrovič. Ivan Petrovič je vyšší postavy, kdežto tenhle je malý a slabý; tamten mluví hlučným hlubokým hlasem a

¹³¹ STANZEL, F. K.: *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon 1988, s. 189.

*nikdy se nesměje, kdežto tenhle piští jako králík a směje se pořád... A heleme se, on je to na mou věru Ivan Petrovič! Che, che...*¹³²

Reflektor v tomto případě odhaluje svůj vlastní omyl, opravuje své původní chybné mínění. Relativně ověřen zůstává fakt, že spatřená osoba je skutečně Ivan Petrovič. Jistě, není instance, jež by onen fakt dokázala potvrdit či vyvrátit, přesto je Ivan Petrovič součástí koherentního světa registrovaného reflektorem a text jeho existenci dále nevyvrací a pracuje s ní jako s faktem. Domnívat se, že jde o kohokoli jiného, zavání nadinterpretací.

Lze ovšem nalézt i osobní vypravěče, jejichž reflexe je deformována či výrazně omezena. V případě následující ukázky tematizovanou duševní chorobou reflektora:

*Žlutá hala. Pacienti chodí s rukama za zády. Neuroticky vzlykot. Michal, mladý chronik s pletí zanešenou špínou, se hrabe v odpadu. Mluví: „Tady je dobrej vaťan. Ber ho. Připálí ti Brožek... Tady je druhej... a žemle, hele, žvejkačka. Kus jabka... vem si-“ podává mi nahnílý ohryzek jablka. Vcucnu šťávu; chytím muže za ruku: „Michale, já ti vyčistím obličej, Bůh mi tak přikazuje. Sedni si.“ Postavil jsem židli k umyvadlu. Jemně jsem mu stíral z tváře mastné nánosy prachu, slzí a soplů. - - - Hluboká láska k jeho obličejí. Odevzdaně mu češu knír; mám pocit, že je třeba vytrít z koutků očí ještě ospalky.*¹³³

¹³² GOGOL, N. V. *Mrtvé duše*. Praha: Odeon, 1975, s. 45.

¹³³ RYČL, V. *Pavilon č. 13*. Brno: Petrov, 2003.

Takového reflektora je možné považovat za nespolehlivého, avšak jeho nespolehlivost se neprojevuje na poli reflektovaných událostí (nelže, nezastírá, protože nemůže, vidí svět právě tak), ale opět až během recepcí poté, co porovnáme jeho svět s naší reprezentací aktuálního světa, tak jak jsme to činili v případě vypravěčů v ich-formě typu dítě, zvíře, šílenec... Otázku motivace reflektorova chování, onoho božího vnuknutí a hluboké lásky k obličeji chronika Michala, vnímáme jako projev deformovaného vnímání světa způsobeného duševní chorobou, proto tento fakt pro nás zůstává neověřen, zatímco vlastní chování postav a prostředí, ve kterém se pohybují, se stává relativně ověřeným.

Do třetice rozeberme podobným způsobem ukázkou, jež potvrzuje, že čistá reflexe je poměrně řídkým jevem. Zpravidla o ní lze hovořit pouze v případě vnitřního monologu postav. Zde se ovšem setkáváme s relativně spolehlivým reflektorem v er-formě:

Před Veletržním palácem na širokých chodnících stojí spousta lidí s kufry, košíky, ruksaky a ranci, sta a sta mužů, žen, dětí starců, stařen, všichni označeni žlutými hvězdami jako on, pan Theodor Mundstock.

- Tak s těmihle všemi pojedou, soucitně se usměje. Tak s těmihle všemi.

Jejich nevyřčené zoufalství, jejich bezradnost, jejich potlačovanou hrůzu cítí přes tu velkou rušnou třídu jak balvan a tíha jako by se i trochu přenesla do jeho vlastní duše.

Tíha věčného, nesmrtelného Izraele.

- Ubozí to mají teprve před sebou, nevědí, co je čeká. Ale já už přece znám. Já jsem to už všechno prodělal. Mě přece už nic nepřekvapí, přesvědčuje sám sebe...

A jeho oči na chodníku jsou těkavé a neposedné, přeskakují od skupinky ke skupince, skákají po žlutých hvězdách na protějších lidech, jako by po kamenech se brodily říčkou k zdem Jericha, hledají A náhle se mu zdá, že našly.

Vidí!

Tamhle stranou u toho hloučku, osaměle postávat, chlapce s velikýma černýma očima a takovým zeleným kufříkem. Ano. Je to on. Šimon.

- Už jsem tě našel, šeptá si, tebe jediného mi Hospodin nevyrval. Tobě jsem pomohl. Alespoň tobě. Naučil jsem tě blahoslaveným metodám, postupům. Počítat a přehazovat, do desíti, do pěti, zachrániš se... Bože, aby to vyšlo...¹³⁴

Fikční svět textu vidíme skrze omezené hledisko postavy Theodora Mundstocka, jedná se o personální vyprávěcí situaci v er-formě, ovšem její součástí jsou segmenty vnitřního monologu postavy, jež mají formu polopřímé řeči a nevlastní přímé řeči. Mundstockova ověřovací autorita je nulová, před receptora je stavěno to, co postava vnímá - vidí (spoustu lidí s kufry, košíky, Šimona) a vnitřně cítí (tíha jako by se i trochu přenesla do jeho vlastní duše), ovšem pravdivostní hodnotu takových vjemů v rámci fikčního světa nelze stanovit, neboť zůstávají pouhými vjemy. Jsou tedy pravdivé v řádu světa reflektora a není je v rámci jeho reflexe s čím srovnat.

¹³⁴ FUKS, L. *Pan Theodor Mundstock*. Praha: Československý spisovatel 1969. S. 179.

Mundstock vidí a cítí to a to. Tečka. Zatímco Don Quijot vidí obry, Sancho Panza vidí větrné mlýny, stejně jako autorský vypravěč. Na pláni proto stojí větrné mlýny. Theodor Mundstock vidí dav lidí čekajících na transport, Šimona, a uvnitř textu není nikdo, kdo by správnost jeho vjemu potvrdil či vyvrátil. Jediný, kdo to může udělat, je, do třetice řečeno, čtenář, srovnávající svět Theodora Mundstocka se svou reprezentací aktuálního světa. K ověření proto dochází mimo text.

Přesto je i v této ukázce na dvou místech signalizován možný rozpor mezi světem Theodora Mundstocka a světem textu. Jde vlastně o drobnou signalizaci proměny vyprávěcí situace. Jako by do reflexe krátce, prostřednictvím jediného slova, vstoupil autorský vypravěč: „*Mě přece už nic nepřekvapí, **přesvědčuje** sám sebe...*“ Že se jedná o pouhé přesvědčování sama sebe, není znalost pana Mundstocka, ale vypravěče. Ten náhle získává ověřovací autoritu a prokazuje, že domněnky reflektora je chybné. Podobně, avšak nikoli s takovou razancí, naznačí možnou chybu v úsudku vypravěč ve větě: „*A náhle se mu **zdá**, že našly.*“ Mundstockovy oči však našly Šimona. Vidí jej. Ovšem právě přítomnost Šimona na seřadišti je ve Fuksově románu pouze spekulativní, tudíž zůstává neověřena.

3.7 Funkce ověření - problémy

V této části práce pracuji s pojmem ověření zpravidla tak, jak jej stanoví Lubomír Doležel. Avšak v několika místech se s jeho pojetím rozcházím. Zejména tam, kde Doležel explicitně vyjadřuje rozlukou s mimetickou koncepcí literatury. Jsem totiž přesvědčen, že ověření se neuplatňuje pouze

uvnitř textu, na úrovni vypravěče a literární konvence, ale též vně textu, tedy, jak už jsem mnohokrát zmínil, na úrovni kontextu a kulturně historického horizontu – skrze přístupnost světa fikce ze světa aktuálního na základě shody či analogie, jež stojí blízko principu mimetického zobrazení.

Doležel např. hovoří o vypravěčských omylech, ovšem uvádí pouze příklad nedodržení datování fikčních událostí: „*Na počátku srpna se [Finn] odebral do Anglie... a poprvé navštívil Tankerville*“¹³⁵ aby o několik stran níže stálo: „*V září byl Finn zpátky v Irsku a na konci měsíce poprvé navštívil Tankerville.*“¹³⁶ Jedná se omyl, který stojí pouze uvnitř světa vyprávění.

Jak ale naložit např. s omylem, kterého se dopouští autor Pavel Kočí v knize *Odložené životy*, knize, jež se zřetelně řadí mezi realistické fikce? „*Za řekou si lebedila stará Telč,*“ dočteme se na konci jedné z povídek. Telč se ovšem rozkládá mezi třemi rybníky, Staroměstským, Ulickým a Štěpnickým, jež napájí Telčský potok. Nejbližší řeka, Dyje, je vzdálena několik kilometrů.

Podle Doležela by se jednalo pouze o fikční fakt. Ve fikčním světě povídky existuje fikční město Telč, jež leží u řeky.

Domnívám se, že v případě tohoto textu tvrzení o fikci jako o pouhém performativním aktu nemůže obstát. V případě špatného geografického umístění Telče se jedná o omyl stejně, jako je omylem chybná datace. Ovšem o omyl zjistitelný mimo text. Skutečnou polohu města si lze ověřit a je ji možné po-

¹³⁵ TROLLOPE, A. *The Eustace Diamonds*. Harmondsworth: Penguin 1990. s. 11.

¹³⁶ tamtéž, s. 14

važovat za fakt nejen v aktuálním světě, ale též ve světě realistické fikce. A protože modelovým čtenářem tohoto textu je současný obyvatel Česka, stane se tento omyl ještě při mnoha čteních významným činitelem způsobujícím snížení uvěřitelnosti celého textu.

Další problém v teorii ověření vidím v její statickosti. Jako by opomíjela též dynamiku, již je nutné k textu vztáhnout, dynamiku recepce a její proměny. Doležel je obrácen zejména dovnitř textu. Tím opomíjí dva fakty. Jednak dynamiku konkrétní recepce ve smyslu různočtení – nekřiklavější případy jsou texty, jež vyžadují aktivní roli čtenáře při skládání fabule, jako Cotázarovo *Nebe, peklo, ráj*¹³⁷, texty, jež mají více odlišných zakončení, jako Fowelsova *Francouzova milenka*¹³⁸, či nejednoznačné texty počítající s výrazně odlišnými způsoby interpretace některých fikčních faktů, jako odhalení vraždy v Topolově Sestře. Nazvěme tento typ dynamiky dynamikou vnitřní.

Druhým opomíjeným faktem je to, že texty stárnou. Že se proměňuje svět, encyklopedie modelových čtenářů, způsoby čtení, stejně tak jako literární konvence¹³⁹. Obrácení pozornosti též vně textu, tedy na dynamiku vnější, dynamiku proměn kontextu, umožní postihnout působení funkce ověření v průběhu času. Je docela možné, že např. literární konvence „posmrtných textů“, jak se o nich Doležel zmiňuje, se stane zastaralou, neschopnou vytvářet fikční fakty. Stane se kontrafaktuálním tvrzením, a jako taková bude vnímána. Pak již nepůjde

¹³⁷ COTÁZAR, J. *Nebe, peklo, ráj*. Praha: Mladá fronta 2001.

¹³⁸ FOWELS, J. *Francouzova milenka*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator 2003.

¹³⁹ Viz např. GOODMAN, N. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968.

spolehlivě rekonstruovat text např. *Ostře sledovaných vlaků*¹⁴⁰.

Podobným způsobem působí v současnosti např. některá vlastenecká kliše české literatury 19. století. Svět Pohorské vesnice působí jako neudržitelná konstrukce vinou „ideologického“ a literárního zastarání díla.

Nicméně i zde je třeba připomenout, že ověřitelnost je pouze jednou ze složek uvěřitelnosti a u většiny textů ta nejdůležitější. Na druhou stranu i textům, jejichž svět zůstává neověřen, lze uvěřit. Lze v jejich prospěch potlačit nevíru.

3.8 Nezáměrnost

Postupem času se ukazuje, že je třeba pojmenovat princip, na jehož základě jsme schopni odlišit, co do díla patří, co je jeho organickou součástí, a co nikoli. Jaký rozdíl je mezi Ajvazovou Prahou a Kočího Telčí? Jak to, že první lze přijmout a druhou nikoli? Zdá se, že pojem uvěřitelnosti úzce souvisí pojmy záměrnost a nezáměrnost, jak s nimi pracuje Jan Mukařovský v jedné ze svých klíčových statí. Vychází z vnímání uměleckého díla jakožto estetického znaku, avšak bez povšimnutí nezůstává ani pojetí díla jako věci. Poněkud stranou nechává tvorbu díla, neboť umělecké dílo může působit bez ohledu na autorský záměr či autorské zásahy. Resp. může působit navzdory autorskému záměru. Torza antických soch a zejména jejich napodobeniny tuto domněnku prokazují více než přesvědčivě.

¹⁴⁰ HRABAL, B. *Ostře sledované vlaky*. Praha: Československý spisovatel 1965.

Podobný případ znamenají torza literární¹⁴¹, ve kterých jsou nedokončenost, nepřesnosti, např. změny pojmenování postav¹⁴², stylová nejednotnost apod. vnímány jako záměrné uspořádání díla. Svou roli zde hraje zvolení vhodného referenčního rámce. Dílo čteme jako torzo.

Záměrnost díla tedy není možné vnímat jako jeho shodu se záměrem autorským. Projevuje se až během recepce jako vnímání významové jednoty, jednotného směřování díla. To, co z našeho vnímatelského hlediska zapadá do koncepce díla, se jeví jako záměrné, co z ní vybočuje, naopak jako nezáměrné. V nezáměrnosti pak Mukařovský vidí jednu z hlavních příčin působení uměleckého díla na vnímatele. V díle dokonale záměrném by vlastně neexistovalo významové napětí, dílo by asociovalo jen ty představy, které do něj byly vloženy. Nezáměrnost v Mukařovského pojetí vlastně zvětčuje umělecký artefakt.

Je třeba říci, že záměrnost je dynamický jednotící princip, který umožňuje sjednocovat jednotlivé složky uměleckého díla, a že je součástí vnitřního uspořádání díla. Tedy jako záměrné lze vnímat i rozpory v obsažené v jediném artefaktu: „Tak např. předpokládejme, že jistá složka básně, např. slovník, bude na vnímatele působit jako ‚nízký‘ popř. vulgární, kdežto téma bude jevit významový přízvuk jiný, např. lyricky rozcitlivělý. Je zcela dobře možné, že čtenář dovede vyhledat významovou výslednici těchto dvou rozporných složek (lyrismus záměrně přitlumený).“¹⁴³

¹⁴¹ Gogolovy mrtvé duše (GOGOL, N. V. Mrtvé duše. Praha: Odeon, 1975.), Velký roman Ladislava Klímy (KLÍMA, L. Sebrané spisy IV., Velký roman. Praha: Torst, 1996.) apod.

¹⁴² Viz Velký roman

¹⁴³ MUKAŘOVSKÝ, J. Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: Studie I. Brno: Host 2007, s. 374.

Nezáměrnost je oproti tomu součástí vnějšího uspořádání díla a, jak už bylo řečeno, zvěčňuje estetický znak. Lze ji vnímat jako pozitivní součást umění, jež mu umožňuje působit na vnímatele, avšak často bývá vnímána negativně jako jakási nepatřičnost. Ta se ovšem s postupem doby může stát integrální součástí díla, začne být tedy vnímána jako záměrnost. Jako příklad uvádí Mukařovský negativní přijetí Máchova Máje v době jeho vzniku, kdy jako neumělecké, nebásnické jsou pocítovány motivy umrlce, mučení, vězně, zatímco o několik desítek let později jsou tyto motivy považovány za integrální součást romantické literatury, a nevnímáme je proto nikterak rušivě.

Opět se ukazuje, že recepce určitého díla je záležitostí dobově podmíněnou a s jako takovou se s ní musí pracovat.

Užil jsem příklad povídky, kde městu Telči byla přisouzena řeka, a považoval jsem tento fakt za chybu. Domnívám se, že je to dokonalá ilustrace nezáměrnosti, jež může být vnímána negativně. Lze si představit situaci, že by ona řeka v Telči přestala být omylem a stala by se „záměrnou“? Buď v případě čtení, pro které je umělecké dílo pouze estetickým znakem a ničím jiným a pro něž je fikce pouze fikcí a ničím jiným. Takový způsob čtení je však dle mého názoru pouze modelovým příkladem přístupu k dílu. Nelze se oddělit od světa, v němž žijeme.

Druhým případem, kdy by řeka u Telče nebyla vnímána jako rušivý prvek, by mohl být případ, kdy by řeka Dyje skutečně do Telče doputovala (třeba v průběhu tisíce let) či by město Telč zaniklo a přestalo by být součástí encyklopedií modelového čtenáře. To ovšem předpokládá, že Kočího sbírka povídek

přetrvá dostatečně dlouho. Že se však stane klíčovým textem literárního kánonu budoucích generací, je nepravděpodobné.

Vzhledem k uvěřitelnosti nás proto musí zajímat nezáměrnost, jež působí jako omyl, chyba, nepřesnost, neumělost, ale i jako kliše, tedy negativně. Je to takový typ nezáměrnosti, jež se v jinak celistvém textu, neboť předmětem práce je literatura, náhle mihne, trčí z něj, aby pak dále nebyla nijak vysvětlena, aby její motivace zůstala skryta, rušila celkový dojem apod.

3.9 Znovu uvěřitelnost

Po vytvoření nezbytného teoretického zázemí přistupme k pokusu o přesnou definici uvěřitelnosti.

Uvěřitelnost narativního textu je jeho schopnost

a) vytvořit během recepce skrze referenční rámec, implicitně obsažený v textu a aktualizovaný čtenářem, možný, věrohodný fikční svět, jenž není v rozporu se stavem aktuálního světa, tj. s kulturněhistorickým horizontem svého modelového čtenáře; svět textu lze proto aktualizovat na základě zkušeností modelového čtenáře a struktury jeho znalostí o aktuálním světě,

b) stát se na základě zvoleného referenčního rámce celistvým, věrohodným vypravěčským gestem, jež je po způsobu hry (nikoli pouhého opakování) ve vztahu k narativním strukturám obsaženým v kulturněhistorickém horizontu svého modelového čtenáře.

Z výše řečeného vyplývá, že stanovit u konkrétního textu, co ještě splňuje kritéria uvěřitelnosti, není dost dobře

možné. Mimo jiné z důvodu, že žádný čtenář, ani ten, který se literaturou zabývá profesionálně, není schopen v sobě obsáhnout veškeré typy modelových čtenářů, ani celý kulturněhistorický horizont epochy, v níž žije. Nemluvě o tom, že texty umožňují různá čtení, že určité typy textů různěčtení dokonce vyžadují, a tak může být zvolený referenční rámec pouze jedním z mnoha.

Funkční se proto stává negativní vymezení uvěřitelnosti – na textech lze spíše prokázat jejich ne-uvěřitelnost či ne-uvěřitelnost některých jejich složek. Proto bude vymezení toho, co je ne-uvěřitelné, základním kritériem analýzy jednotlivých textů. Jedná se konec konců o podobný případ, jako je chybná interpretace. Možných interpretací je nekonečné množství, lze ovšem oddělit ty, které jsou vyloženě chybné.

Pro ilustraci tohoto jevu si v textu dovolíme i odbočky k diskurzu nefikčnímu. Ukazuje se totiž, že i nefikční texty mají tendenci vytvářet uvěřitelné světy a využívají při tom strategií, s nimiž se setkáváme v umělecké literatuře, zejména v narativních textech. Některé z nich prvky narativity přímo užívají. Příkladem budiž např. dvě polemiky vedené před několika lety v časopise Tvar. Polemika totiž skýtá vhodný materiál k porovnání světů budovaných jednotlivými texty, jež mají společné téma. Světy aktualizované texty by tedy měly být shodné. Vždyť jejich referenčním světem je aktuální svět. Prokáže se však, že situace je mnohem složitější.

4 Od non-fikce ke smíšeným žánrům

4.1 Polemika jako světatvorba

Jako výchozí materiál svého zkoumání jsem zvolil dvě větší polemické diskuse¹⁴⁴. Jednak tu, jejímž předmětem je Drozdova publikace *Autoři Slezských písní*, jednak polemiku, již je možno nazvat *doc. Pavera vs. akademický svět*. Mým cílem bude prokázat, jakým způsobem texty říkají to, co říkají – tedy vztah modelového autora, jako souboru textových strategií, a modelového čtenáře, jako předpokládaných způsobů čtení v souvislosti s uvěřitelností jednotlivých světů aktualizovaných texty.

Chápeme-li polemiku v širším významu jako vyhrocený názorový střet, zdá se, že jejím cílem je pomocí shromážděných argumentů obhájit názory jednoho autora vůči názorům autora druhého, tj. dokázat pravdivost svých tvrzení a nepravdivost tvrzení protivníka.

Při bližším zkoumání však zjistíme, že nejde o střet názorů či tvrzení, ale o střet světů, jak bylo již předesláno. Též polemika generuje svůj vlastní jedinečný svět, ve kterém platí určitá, specifická pravidla, pravidla hry. Tak, jako pohádka O neposlušných kůzlátkách generuje svět, ve kterém kůzlátka a vlci mluví, polemiky generují světy, kde Petr Bezruč napsal jádro Slezských písní a světy, ve kterých Petr Bezruč jádro Slezských písní nenapsal, světy, kde doc. Pavera významnou část své habilitační práce ukradl a světy, kde týž docent pouze „podlehl excerpovanému materiálu“¹⁴⁵.

¹⁴⁴ V pozměněné podobě vyšlo: In: *Euroliqua & Eurolitteraria*. Liberec: Technická univerzita 2006.

¹⁴⁵ PAVERA, L. Tvar 2004/06.

V odborné polemice proto nejde o nic menšího, než o *svět-tatvorbu*¹⁴⁶. Cílem polemických statí je mj. vybudovat věrohodný, uvěřitelný svět, který se vymezuje proti světu protivníkově jako světu nevěrohodnému, prázdnému, lživému. A tomu také odpovídají jejich textové strategie.

Ryanová ve své *typologii mimetického diskurzu*¹⁴⁷ rozlišuje kromě *světa aktuálního* a *světa aktualizovaného textem*, jež byly zmíněny výše, ještě *referenční svět textu*, jako svět, ke kterému text odkazuje. Do hry mezi ně, do jejich vztahu, vstupuje ještě *aktuální mluvčí* (nejde vlastně o nic jiného než o *empirického autora*) a *implikovaný mluvčí* (tedy autor obsažený v textu – ve světě polemik se projevuje *ich-formou*).

Co se týká typologie polemických textů, lze je, pokud pro zjednodušení použijí vojenskou terminologii, rozdělit na čtyři základní typy – na *útok*, *obranu*, *protiútok* a *podporu*. Zatímco texty ofenzivní jsou zacíleny čistě na rozbití světa cizího textu, texty defenzivní, tj. reakce na polemiku, znovupotvrzují původní pozice, ale též využívají prvků protiútku. V rozsáhlejších polemických střetech pak do hry vstupují ještě texty třetích osob (tj. dalších empirických autorů zakládajících nové implikované mluvčí), podpůrné, jež buď podporují útok, nebo obranu.

Dlužno podotknout, že počáteční útok, jímž polemiky obvykle začínají, stanovuje pro další polemické reakce základní referenční rámec. Obranné texty a protiútok pak musí nejen znovupotvrzovat platnost svého světa, ale též nutit čtenáře korigovat jejich očekávání daná původním útočným textem.

¹⁴⁶ GOODMAN, N. 1996.

¹⁴⁷ Typology of Mimetic Discourse

Protože odborná polemika stojí rozkročena mezi aktuálním světem a světem textu, je jednou z jejích klíčových vlastností vysoká míra *extenze*¹⁴⁸. Polemika se odvolává na aktuální svět prostřednictvím uvádění faktů, odkazů a přímých citací. Ty pak vydává za ověřitelné. Je přitom zřejmé, že jejich ověřitelnost v aktuálním světě je mnohdy prakticky nemožná či jen zdánlivá. Jedná se zpravidla o citace či fakta z nedostupných nebo málo dostupných zdrojů, popř. zdrojů rozptýlených (příčemž předpokládat lze i jejich neexistenci). Za příklad poslouží citace z polemického sporu okolo výše zmíněné Drozdovy publikace, Autoři Slezských písní:

*Básník Jindřich Zogata, když si přečetl Drozdovu knížku, mi píše:
„Drozd neví, jak se píší verše /.../“*¹⁴⁹

Co D. Šajtarovi píše básník Zogata zůstává pouze mezi jimi dvěma. Jeho konstatování má téměř stejnou ověřovací hodnotu, jako jakýkoli fikční fakt, je tedy ověřitelné pouze uvnitř textu. Nebo:

*Protože jsem Fr. Hladiše znal jako neobyčejně skromného, čestného a laskavého člověka, nedalo mi to a ověřil jsem si Šajtarova obvinění přímo v Olomouci. Fr. Hladiš byl již v 50. letech blízkým přítelem O. Králíka, stýkali se nejen služebně, ale navštěvovali se navzájem v soukromí.*¹⁵⁰

¹⁴⁸ DOLEŽEL, L. 2003, s. 142 a 143.

¹⁴⁹ ŠAJTAR, D. Tvar 2003/19.

¹⁵⁰ DROZD, J. Tvar 2004/01.

S kým J. Drozd v Olomouci hovořil, jaká přesně byla jeho zkušenost s F. Hladišem, to vše je zahaleno tajemstvím.

Podobně i ve druhém polemickém sporu, je pro jeho modelového čtenáře těžko přístupný např. *fond Josef Vašica, inv. č. 2663 v LA PNP*¹⁵¹.

Jedním z jednotících principů světů polemických sporů se tak stává *extenze*, respektive *zdánlivá extenze*. S nimi se pojí, řečeno společně s Neilem Goodmanem, *kompozice* a *dekompozice*. Fakta či zdánlivá fakta bývají - opět za účelem ověření - vyňata z kontextu a zasazena do kontextu nového. Jejich zřetězení budí dojem logických posloupností a bývá též prostředkem k logickému, či zdánlivě logickému vyvozování. Je samozřejmé, že *kompozice* a *dekompozice* přináší s sebou i nutnost *vylučování* a *doplňování*. To, co odporuje světu pisatele, popř. jej znejasňuje, bývá vynecháno. To, co je nejasné či neúplné, bývá doplněno na základě pisatelových znalostí světa. Tyto principy slouží jak světatvorbě, tak boření světa protivníkovu textu.

Doložme naše tvrzení ukázkami. Nejprve J. Drozd:

*Vladimír Vašek se narodil v Opavě. Nemohl v žádném případě vzpomínat na konkrétní zážitky z dětství prožité v Těšínské dědině; jít s procesím na Hrabýň z Těšína.*¹⁵²

Odpověď Z. Smolky zní:

¹⁵¹ KUSÁKOVÁ, H. Tvar, 2003/20.

¹⁵² DROZD, J. Tvar 2004/06

*Jistěže Vašek nešel z Těšína na Hrabyně, napsal o tom ale báseň Hrabyně, v níž se mu protly dva časy: dětský zážitek z pouti na Hrabyně a pozdější prožitek Těšínska, které adoptoval za svou domovinu.*¹⁵³

Máme před sebou dvě zcela opačné interpretace téže básně. Obě se dovolávají mimotextových skutečností, jsou tedy založeny na zdánlivé extenzi. Obě však odhalují prázdnotu takové extenze – jsou v aktuálním světě neověřitelné.

Světy polemik však nejsou jen světy holých argumentů. Bývají, tak jako jiné texty, obydleny. Jejich obyvateli jsou jednak implikovaní autoři¹⁵⁴ (v podobném smyslu, jako vypravěč v ich-formě v narativních textech, jak bylo naznačeno výše) jednak osoby podporující autorova tvrzení, ale též protivník a jeho přívrženci (ti plní funkci postav příběhu). Útok na věrohodnost světa proto bývá zároveň veden proti jeho obyvatelům. Odborná rovina sporu je převedena na rovinu osobní.

Paralela s narativními texty, není náhodná. Tam, kde se objevují vypravěč a postavy, objevuje se příběh. Kde se objevuje příběh, tvoří se svět. Náš svět je spolutvořen příběhem našich, ať už soukromých nebo společných dějin. Dějiny jsou zároveň strukturovány příběhem. V literárních polemikách je vždy (řetězený počtem polemických reakcí) alespoň latentně nějaký příběh přítomen.

Nyní však zpět k obyvatelům. Ti opět mají dvojí, ověřovací a bořící, funkci. Autor, jako klíčová postava polemiky, zpravidla potvrzuje svou věrohodnost poukazem na osobní zku-

¹⁵³ SMOLKA, Z. Tvar 2004/03.

¹⁵⁴ V této části práce bude proto výrazu „autor“ užíváno ve stejném smyslu, jako pojmu „vypravěč“ ve fikčních narativech.

šenost. Zdánlivě vystupuje ze světa textu do světa aktuálního a sám sebe v něm pevně ukotvuje: „*Je mi devadesát let, ale ještě nikdy jsem nečetl takovou ekvilibristiku myšlenek /.../*“¹⁵⁵ Popřípadě sebehodnocení zahalí poněkud obecnější formulací, jejíž intence je však zřejmá: „*Co mám na to říci? Pracovitost a úspěch se u nás trestal vždycky a trestat zřejmě bude i nadále.*“¹⁵⁶

Sebeověření autora je nezřídka uskutečňováno skrze osobní příběh – příběh o poctivé práci. L. Pavera sám sebe obhazuje mj. takto:

*Před několika lety jsem začal s heuristikou pramenů i sekundární literatury k tématu barokní homiletika. Ze zahraničních jsem se zaměřil na práce polské a z německy mluvících zemí. /.../ Vedle vlastní analytické práce na Nitschově postile, vedle přípravy výboru z Nitschových kázání a vedle přepisu fotokopie Němcova manuskriptu do počítačové podoby jsem podle svých časových dispozic zjišťoval /.../*¹⁵⁷

Nebo:

*Ale nikdo již nevidí pracnost zjišťování počtu určitého exempla v konkrétních textech ani náročnost jiných pozorování.*¹⁵⁸

I přesto je, jak jsme se již přesvědčili, ověřovací autorita ich-formy pouze relativní, vypravěč v ich-formě se mů-

¹⁵⁵ DROZD, J. Tvar 2004/06.

¹⁵⁶ PAVERA, L. Tvar 2004/03.

¹⁵⁷ PAVERA, L. Tvar 2004/06.

¹⁵⁸ tamtéž

že mýlit, může lhát - a totéž platí pro autora polemického příspěvku. Aby tak zamezil možným pochybnostem, přivolá ze svého světa - rozuměj referenčního světa textu - do světa svého textu - rozuměj do světa aktualizovaného textem, další osoby, jimž část této své autority předává. Nechá je jakoby hovořit za sebe. Jejich věrohodnosti slouží vypočítání jejich dobrých skutků, úmyslů, děl, úspěchů a v neposlední řadě akademických hodností:

*Osobou, se kterou Šajtar již léta nemluví a nemá pro ni jméno, je bývalý ředitel Památníku Petra Bezruče v Opavě, doc. Jiří Urbanec, který ze všech bezručologů zná nejlépe reálie týkající se osoby i života Vl. Vaška. Napsal knihu Mladá léta Petra Bezruče.*¹⁵⁹

Podobně působí i další ukázka, v níž je sice kvalita dalších obyvatel referenčního světa textu zmíněna pouze lakonicky slovem *renomovaných*, svou roli zde však hraje úctyhodná kvantita:

*/.../vydal jsem knížku o Josefu Vašicovi a edici z jeho díla, které se dočkaly příznivého přijetí nejméně od 30 renomovaných osob /.../*¹⁶⁰

Je nepochybné, že nejúčinnější útok na ověřovací autoritu textu je ten, který je veden tak říkajíc na všech frontách. Účinnou zbraní se proto jeví obvinění obyvatel jeho světa z nekalých úmyslů, z nepoctivosti, ze lži či diletant-

¹⁵⁹ DROZD, J. Tvar 2004/01.

¹⁶⁰ PAVERA, L. Tvar 2004/03.

ství. Obvinění se týká nejen protivníka, ale též jeho přívrženců. Všimněme si, jak zásadní roli zde opět hraje příběh. Jednotlivé osoby jsou zasazovány do temných dějů, v nichž hrají negativní roli.

Dovolte mi citovat ukázky jednu po druhé. Domnívám se, že jsou samy o sobě dostatečně výmluvné:

„Kdo je to Hladiš? /.../ Nic bych za to nedal, že nejen Zd. Nejedlý, ale i Fr. Hladiš torpedovali všechny pokusy udělit Králíkovi profesuru. Hladiš byl v šedesátých letech předsedou KSČ na olomoucké filozofické fakultě.“¹⁶¹ „Drozd se nás snaží přesvědčit pomocí podvrhů, které sám vytvořil, a to nelze udělat omylem, nebo z neznalosti. Drozd záměrně lže, vědomě podvádí.“¹⁶² „Nedivím se Nohavicovi, to je diletant /.../“¹⁶³ „Přihlásil jsem se o slovo, ale jakmile jsem promluvil, začali mi skákat do řeči, počínaje Šajtarem, a zcela mě přehlušili. Pochopil jsem, že šlo o organizovanou štvanici.“¹⁶⁴ „/.../ dokonce jedna postklimakteriální dáma bez vědeckých hodností a bez publikační činnosti uspořádala o mé hanebné osobě mítink mezi uklízečkami a vrátnými.“¹⁶⁵ „Libor Pavera má smůlu. /.../ dvakrát ho chytli při tom, jak vykrádá cizí texty.“¹⁶⁶

Ještě o jednom jevu bych se rád zmínil. Nazývám jej, v narážce na Doleželovu *funkci nasycení*¹⁶⁷, funkcí zahlcení. Nejlépe představuje užití této funkce druhá obhajoba L. Pave-

¹⁶¹ ŠAJTAR, D. Tvar 2003/19.

¹⁰⁰ SMOLKA, Z. Tvar 2004/03.

¹⁰¹ tamtéž

¹⁰² DROZD, J. Tvar 2004/06.

¹⁰³ PAVERA, L. Tvar 2004/06.

¹⁰⁴ TRÁVNÍČEK, J. Tvar 2004/05.

¹⁶⁷ DOLEŽEL, L. Praha 2003, s. 171.

ry „*Obrana spisu mého proti zlobivým jeho utrhačům*“¹⁶⁸. První Paverova reakce na obvinění z plagiátorství byla krátká a silně útočná, vytvářela teorii spiknutí některých akademiků proti pisateli. Ve druhém textu však Pavera předvádí obrat. O své první obhajobě dokonce píše:

*/.../ jednoznačně běží o článek silně emotivní, který nejde k podstatě věci a v zásadě takřka nic neřeší, pokud jde o vyslovené filiace mezi mou knihou a manuskriptem Františka Němce /.../*¹⁶⁹

Zdá se tedy, že druhý text se již skutečně bude zabývat jádrem polemického sporu. Přesto v něm autor čtenáře minimálně na třech čtvrtinách podrobně seznamuje se způsobem práce, s jejím obsahem, s materiály, se kterými pracoval apod. a teprve v jediném odstavci přichází drobná zmínka o tom, že se snad dopustil drobného metodického pochybení, neuvedl-li v odkaze práci Františka Němce. Následuje další odstavec o autorových plánech do budoucna.

Autor tak dosahuje podobného efektu, který tak dobře známe z mediálního diskurzu. Ve světě nekonečného množství událostí a informací, ve světě, kde hlavní událostí dne může být válka v Iráku stejně jako pohřeb Waldemara Matušky, se jejich hodnota nivelizuje. V případě Paverova textu se jádro sporu dostává na periferii, stává se jakousi marginální poznámkou na okraj velikého díla.

Všechny tyto marginalizace, zahlcení, obydlování světa, extenze i zdánlivé extenze, sebepotvrzování, obviňování, vy-

¹⁰⁶ PAVERA, L. Tvar 2004/06.

¹⁰⁷ tamtéž

tváření příběhů... neslouží pouze mezitextové válce světů, ale, a to především, zakrytí hry, jež se odehrává uvnitř textu. Hry, ve které dochází k záměně světa textu za aktuální svět naší skutečnosti. Hry, ve které referenční světy textů zdánlivě odkazují jen a pouze k aktuálnímu světu. Čím jsou textové světy plnější a obydlenější, tím menší se jeví distance mezi nimi a realitou.

Světy polemických diskuzí, jež byly předmětem této kapitoly, zůstávají pro své modelové čtenáře otevřené a zpravidla uvěřitelné. Uvěřitelné proto, že jsou konzistentní a věrohodné. Neobsahují takové prvky, jež by je byly schopny skutečně usvědčit ze lži, neobsahují nic ne-uvěřitelného. Je proto jen na rozhodnutí každého jednotlivého čtenáře, zda uvěří, že Bezruč jsou V. Vašek a O. Peter, či tomu, že habilitační spis Kazatel Daniel Nitsch je seriózní vědeckou prací. Přesto po tomto polemickém střetu zůstanou dva tábory. Příznivci Drozdy a Pavery i jejich odpůrci.

Domnívám se, že podobný princip najdeme i v seriózněji vedených polemikách. Že i ony vytvářejí iluzi světa, již je těžké z aktuálního světa potvrdit či vyvrátit. Mimo jiné je to způsobeno tím, že polemika není zcela ukotvena v odborném diskurzu, ale pohybuje se častěji ve vodách publicistiky. Jednotliví pisatelé jsou proto nuceni přizpůsobit své texty případným (modelovým) čtenářům, kteří nepocházejí pouze z řad odborníků. Příběh proto hraje poněkud větší roli.

4.2 Autenticitní próza

Zcela svébytnou kapitolu v tomto ohledu zaujímají texty na pomezí fikce a non fikce, zejména tzv. autenticitní próza – deníky, autobiografie, ale i literatura epistolární. Domnívám se, že je vhodné se tomuto typu literatury věnovat podrobněji.

4.2.1 Deníky

První kategorii tvoří literatura deníková. Určitý problém činí rozlišení soukromých deníků a deníkové literatury, tj. deníků psaných s úmyslem pozdějšího vydání a deníků fiktivních (Vaculíkův *Český snář*¹⁷⁰). Dělicím kritériem mohou být jak mimotextové okolnosti (na jejich základě rozlišíme zejména deníky čistě fiktivní od deníků více či méně autentických), tak analýza samotného textu. Z textu se například dozvíme, že je pravděpodobné, že Mácha nikterak (alespoň po dobu svého života) po vydání svých deníků netoužil (mj. proto, že pro jistotu množství pasáží šifroval), zatímco u Divišovy *Teorie spolehlivosti* na první pohled zaujme výrazná stylizovanost, jež dává tušit, že máme před sebou široce koncipované umělecké dílo. Podobně fungují např. Kolářovy¹⁷¹ či Hančovy¹⁷² záznamy. Kdesi uprostřed pak leží např. Zábranův *Celý život*¹⁷³ či Juráčkovy *Deníky*¹⁷⁴. Nicméně každý deník, jakkoli soukromý, se po svém vydání stává součástí literárního

¹⁷⁰ Navzdory poukazům na autobiografičnost textu lze na *Český snář* plně uplatnit kritéria fikčního textu – už jen proto, se jedná o román, což se dozvídáme z paratextu., ale mj. z důvodu užití deníku jako kompoziční metody.

¹⁷¹ KOLÁŘ, Jiří. *Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992.

¹⁷² HANČ, J. *Události*. Praha: Torst 1995.

¹⁷³ ZÁBRANA, J. *Celý život*. Praha: Torst 1992.

¹⁷⁴ JURÁČEK, P. *Deník*. Praha: Národní filmový archiv 2003.

diskurzu a jsou na něj uplatňována literární kritéria. Rozdíly mezi deníky fiktivními a nefiktivními hrají pro uvěřitelnost jistou, nikoli však zásadní roli.

Je zřejmé, že z hlediska žánrového zařazení na základě přístupnosti mohou fiktivní deníky náležet prakticky ke všem žánrům fikce, snad kromě legend a pověstí (pro něž literární konvence nezná ich-formu, jež je přirozenou deníkovou vyprávěcí situací), že z tohoto hlediska se jedná spíše o záležitost kompoziční.

Na ostatní typy deníků nelze pohlížet jako na čistou fikci, nicméně lze na ně některá kritéria fikce uplatnit – zejména proto, že tyto texty v sobě často nesou prvky typické pro fikční diskurz (záměrnou i nezáměrnou uměleckou jazykovou stylizaci nesoucí prvky funkčního stylu estetického, vyprávěčskou autostylizaci, rozličné narativní postupy, existenci postav a jejich vývoje, konstrukci zápletek apod.), z nichž většina silně připomíná konstrukci fikčního světa.

Nicméně u těchto textů více než u textů čistě fikčních vystupuje do popředí problematika reference. Jejich vazba ke světu aktuálnímu je mnohem užší. Tento typ literatury má nejbližší právě k Ryanové pravdivé fikci kdy se svět textu se světem aktuálním shoduje téměř ve všech hlediscích, (nejdůležitější je identita inventáře), byť ani v takovém typu textu nelze zajistit dokonalou shodu vzhledem k chybějícím místům doplňovaným se zřetelem na celkovou kompozici (dialogy apod.).

Rozhodnutí, zda bude deník čten jako fikce (např. jako román) či non fikce (jako historický pramen či dokument doby) je však rozhodnutí čtenářské a texty samotné k takovému roz-

hodnutí zpravidla nedávají příliš vodítek, pokud za ně nepovažujeme konvenční vnímání konkrétních textů. Vzhledem k úzkému vztahu mezi aktuálním světem a světem pravdivé fikce však není rozdíl ve vnímání pro uvěřitelnost tak podstatný.

Zodpovězení otázky po uvěřitelnosti je poněkud komplikované, protože tento typ literatury užívá množství narativních i nenarativních postupů, jeho součástí jsou i glosy, aforismy, úvahy, lyrické pasáže apod. Navíc se nejedná se o čistou naraci - příběh nevzniká během tvorby, ale vyjevuje se ex post. Jako by syžet předcházel fabuli. Tvorba se omezuje na každodenní zápisky, jež pokrývají onu husserlovskou časovou trojjedinost retence-sentence-pretence. V přítomnosti zápisu je obsažena minulost v podobě retrospektivy a budoucnost v podobě prospektivy, očekávání. V ideálním případě jde o příběh ve stádiu zrodu, příběh, k jehož strukturaci dochází až v okamžiku čtení. Zdůrazňuji ovšem, že v ideálním případě. I empirický autor deníku (zcela v souladu s Goodmanovými tezemi) tvoří svět, strukturuje svět svého textu. Jednotlivé události, jež jej zajímají, k nimž se vyjadřuje, jež se jej osobně dotýkají, přichází sice náhodně, neplánovaně, prochází ovšem sítí světatorby, zejména vylučováním a doplňováním, jistým způsobem je však potlačen princip kompoziční, který se uplatňuje až vzhledem k již napsanému. Nicméně ještě je nutné podotknout, že většina vydávaných deníků prochází ještě editací a editor (byť by jím byl sám autor) ovlivňuje jejich konečnou podobu a uplatňuje právě princip kompozice.

Jak bylo mnohokrát řečeno, pro možnosti ověření a v konečném důsledku pro uvěřitelnost hraje důležitou roli typ vypravěče. Deníky ovšem do jisté míry využívají všech vyprávě-

věcích situací, nejčastěji ich-formy, jež je v tomto případě přirozená:

*/.../ Také jsem tam prvně v životě slyšel hrát naši hymnu z poloviny, totiž jen slovenskou část. Vysvětluji si to tím, že Kde domov můj ještě neuměli. Odešel jsem povznesen.*¹⁷⁵

V textech se však objevují segmenty v er-formě, jež ovšem nemohou mít status autorské vyprávěcí situace: „*Jirka Kolář měl dnes (12. září 1975) vernisáž svých věcí v Guggenheim's Gallery v New Yorku.*“¹⁷⁶, výjimkou ovšem není ani vyprávěcí situace personální:

*6. března 1971 na vrátnici nečekaně B., vypadá dobře, sděluje novinky: většina kluků dělá, u vodních srážek – čemuž nerozumím, ale dobře, například Kabeš, Chudožilov spravuje výtahy, Gruša je v jakési náborové agentuře, Wernisch v Plasech v dřevozpracujícím družstvu, atd. B. vypadá jako Ir nebo holandský matróz na dlouhé dovolené, nosí naprosto ošuntělý baloňák, je v něm něco rybího, občas mu blýskne v očích, snad je to voda, snad střenka nože.*¹⁷⁷

Nicméně nakonec literární deníky zůstávají vyprávěcí situací ich-formy, neboť je to právě vyprávějící Já, jež je garantem všeho vyprávěného a jež stojí za svým vyprávěním. Gramatická er-forma slouží pouze jako přirozený způsob zobrazení událostí druhých, nicméně jde pouze o mluvnickou osobu, nikoli o vyprávěcí situaci, personální vyprávěcí situace je sice

¹⁷⁵ ZÁBRANA, J. *Celý život*. Praha: Torst 1992.

¹⁷⁶ tamtéž s. 422

¹⁷⁷ DIVIŠ, J. *Teorie spolehlivosti*, Praha: Torst 1994, s. 203.

možný způsob zprostředkování, (a v jednotlivých úsecích deníků se s ním můžeme setkat), ale jako hlavní vyprávěcí situace prakticky nepoužívaný (takový deník by musel mít formu automatického textu).

Přesto má vyprávěcí situace ich-formy v případě deníků k personální vyprávěcí situaci blíže než v jiném typu textů (např. v pamětech). Je to dáno zejména nižší mírou zprostředkovanosti a vnitřní perspektivou vyprávění. Vypravěč nezná celý „příběh“, den po dni se dozvídá nové skutečnosti, jež se nabalují na již vyprávěné. Chybí mu tedy časový odstup vypravování jako celku. Zprostředkování se týká vždy jen tohoto úseku vypravování, který byl vypravěčem „odžít“. To je také mj. důvod, proč je Vaculíkův Český snář kvazideníkem – jedná o deník pouze z formálního hlediska.

Jestliže je převažující vyprávěcí situací deníku ich-forma, samozřejmě platí, že vypravěč se může mýlit (popř. může lhát). Vzhledem k tomuto faktu a vzhledem k nižší míře zprostředkovanosti se jeví svět budovaný deníky jako poměrně nejistý. Relativita ověřenosti jednotlivých fakt je značná. Protože se však jedná o útvar na pomezí fikce a non-fikce, zejména proto, že události zpracované v deníku vycházejí z událostí, jež mají přímou souvislost s jejich autorem¹⁷⁸, dochází k ověření do značné míry mimo text. Jednotlivé informace jsou v průběhu recepce porovnávány nejen ve vztahu k již napsanému, ale zejména ve vztahu k aktuálnímu světu.

¹⁷⁸ Bráním se v tomto případě pojmu „empirický autor“, protože i zde se projevuje dynamika procesu recepce – i empirický autor se stává v průběhu času kulturním konstruktem. Nejlépe je to patrné na ideologické interpretaci životopisů jednotlivých autorů. Nemluvě o tom, že empirický autor zakletý do textu je vlastně autorem modelovým.

Za omyl lze v takovém případě považovat nejen kontradikci či epistemickou nesoudržnost v rámci světa textu, ale i rozpor se skutečností aktuálního světa, tedy porušení pravidel přístupnosti – zejména na poli identity a kompatibility inventáře.

To, co zůstane neověřeno, kde se prokáže autorský omyl, nemusí mít nutně důsledky pro uvěřitelnost textu jako celku. Právě proto, že vypravěč má v tomto případě na omyl právo.

Neskládá potom forma deníku nekonečné možnosti tvrdit v podstatě cokoli? V žádném případě. Právo na omyl není neomezené, neboť je to právě vypravěčské Já, které vahou své „textové osobnosti“ garantuje skutečnost textu. Má tedy právo jen na takový omyl, který je modelově předpokládán – opět jde o vztah modelového autora a modelového čtenáře.

Omyly či kontradikce, jež způsobují ne-uvěřitelnost světa deníku (jako celku) či spíše ne-uvěřitelnost modelového aktu tvorby deníku (jako celku) jsou ty, které zásadním způsobem znevěrohodňují postavu vypravěče vzhledem k jeho textovým i mimotextovým vlastnostem a k vyprávěnému světu.

Podstatné jsou poukazy na celek, neboť vypravěč v průběhu vyprávění, jež v tomto případě kopíruje akt tvorby, nemůže znát velké množství skutečností, které vycházejí najevo až v průběhu psaní. Napíšu-li, že dnes jsem měl veliké štěstí, neboť jsem potkal N., mám právo později napsat, že potkat N. bylo mým největším neštěstím. Nemám však právo o sobě napsat, že jsem velkým znalcem literatury a později charakterizovat Máchův Máj jako „nejkrásnější básničku o lásce“.

Důležité je, že deníkový vypravěč si s sebou z aktuálního světa přináší určité charakteristiky, jež jsou součástí

kulturněhistorického horizontu čtenáře - onen vypravěč jako empirický autor je vlastně kulturním konstruktem - a na základě těchto charakteristik si onen čtenář - vlastně čtenář modelový - vytváří svá čtenářská očekávání. Podstatnou roli pro ověření faktů, ale i pro uvěřitelnost vypravování, hraje nikoli pouze to, co je vyprávěno, ale i to, kdo vypráví. Světy omezených vypravěčů bývají omezené či deformované (dlužno dodat, že ve skutečnosti je omezený každý vypravěč). Deník pětileté holčičky či oligofrenika bude jiný než deník vědeckého pracovníka či geniálního básníka. Modelový čtenář omezeného textu bude informace korigovat podle toho, co ví o autorovi, respektive podle toho, jakou roli onen autor hraje v kulturněhistorickém horizontu dané epochy.

Rozporuplnost např. Demlova díla, jež v sobě nese rysy literárního deníku, je v současnosti obecně vnímána jako svým způsobem záměrná, a tudíž uvěřitelná. Jsme ochotni různé kontradikce a nepřesnosti korigovat. V době svého vzniku byla ovšem tato rozporuplnost častěji vnímána negativně¹⁷⁹ a Deml sám jako nedůvěryhodný autor. Stejně tak Gogolovy *Bláznovy zápisky* (naši znalost o jejich fikčnosti protentokrát uzavíráme) tvoří uvěřitelný fikční svět, protože víme, že Popriščin je blázen. Aktualizujeme fikční svět textu pomocí korekce vyšinutého vyprávění.

Další podstatnou charakteristikou deníkové literatury je vývoj postav, resp. vývoj postavy vypravěče. Vzhledem k tomu, že deník zabírá časové období, ve kterém empirický autor prodělával přirozený vývoj, stárl, velmi často procházel výji-

¹⁷⁹ Jeho dílo se např. potýkalo s problémy s vydáváním - většina Zapomenutého světla byla v r. 1935 zkonfiskována, v r. 1948 se nevyhnul soudu z důvodu své literární činnosti během války apod.

mečnými životními zkušenostmi, je vývoj vypravěče nutným výsledkem těchto skutečností. Může být jak vnímán implicitně – často je spojen s odlišnou tematikou, s proměnou stylu psaní apod. – tak explicitně tematizován. Deníková literatura tímto způsobem vlastně dokonale splňuje jednu z charakteristik románu.

Deníkové postavy, včetně vypravěče, vnímáme, stejně jako v románu, jako celistvá individua, jimž jsou připisovány určité esenciální vlastnosti, jež jsou základem jejich identity. Domnívám se, že vývoj postavy lze charakterizovat právě jako postupné získávání esenciálních vlastností v průběhu děje, na rozdíl od vlastností akcidentálních, nahodilých, jež nejsou nadány schopností identitu postavy měnit. Mohou pouze plnit roli hybatele oné proměny, popř. pomůcky, okolností apod.

4.2.2 Autobiografie, memoáry

Vyšší míra zprostředkovanosti je naopak typická pro autobiografie. Lejeune je charakterizuje jako *„Retrospektivní narativní prózu, týkající se existence skutečné osoby, která je jejím autorem, zaměřenou na její osobní život, především na příběh její osobnosti.“*¹⁸⁰ Jsou tedy vyprávěny s časovým odstupem a jejich přirozenou vyprávěcí situací je ich-forma. Opět se můžeme setkat s autobiografiemi či pamětmi fiktivními (např. *Mannova Zpověď hochštaplera Felixe Krulla*¹⁸¹), jež

¹⁸⁰ Lejeune: *Retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality.* (LEJEUNE, P. *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1989.)

¹⁸¹ MANN, T. *Zpověď hochštaplera Felixe Krulla*. Mladá fronta: Praha 1958.

ovšem nebudou předmětem bádání, a skutečnými paměťmi (např. *Paměťmi*¹⁸² Václava Černého). Specifickou formu tohoto žánru pak tvoří tzv. memoáromány, jimž dal jméno Pavel Kohout, který tento způsob psaní využívá (*Kde je zakopán pes*¹⁸³). Memoáromány naplňují formu románu obsahem pamětí.

Pro autobiografie a paměti je typická strukturovanost fabule, jež tvoří příběh primárně, nikoli ex-post jako v případě deníku. Náhodné události autorova života jsou zpravidla chronologicky spojeny do kauzálního řetězce – jeden z principů světatvorby. Paměti vytvářejí celistvý obraz a zdůvodnění jednotlivých kroků vypravěčova života. Do určité míry se tak stírá ona autenticita, o níž byla řeč na začátku tohoto oddílu. Důvodem je i pozice vypravěče za příběhem. Jedná se mnohem více o interpretaci událostí než o jejich prožitku.

Vyprávěcí situace ich-formy byla uvedena jako přirozený způsob vyprávění pamětí. Na příkladu pamětí Pavla Kohouta *To byl můj život??* se zřetelně ukazuje sémantická nemožnost jiného narativního způsobu.

Ich-forma je v tomto titulu výchozí situací – starý muž vypráví svůj příběh. V něm ale dochází k proměně vyprávěcí situace na autorského vypravěče v er-formě. Osobní vypravěč se mění ve vypravěče vševědoucího: „*Kdykoli se mu jí zachtělo, a jemu se chtělo den co den, stačilo použít nejčerstvější vstupenku a nerozpojit ruce.*“¹⁸⁴ Vševědoucnost je místy narušena určitým vyjádřením domněnky: „*Téměř v zápětí v něm muse-*

¹⁸² ČERNÝ, V. *Paměti I – III*. Brno: Atlantis 1992 – 1994.

¹⁸³ KOHOUT, P. *Kde je zakopán pes*. Köln: Index, 1987.

¹⁸⁴ KOHOUT, P. *To byl můj život??* Praha: Litomyšl: Paseka 2005, s. 45.

la *zafungovat jakási vnitřní kinetika /.../*¹⁸⁵, nicméně objektivní er-forma celému vyprávění zřetelně dominuje. A to i přesto, že text je často prokládán ukázkami z Kohoutových děl či dobových textů, jež ilustrují buď stav vědomí hlavní postavy, jiných postav nebo posouvají děj.

Autorský vypravěč je ale zcela nepochybně typickým románovým konstruktem. Jak se pak snáší jeho existence s žánrem pamětí? Co s jeho objektivitou? Může vůbec podobná objektivita existovat mimo fikční diskurz? Zcela jistě nikoli. Můžeme maximálně hovořit o zdánlivé, popř. falešné objektivitě, jež je pouhopouhou konstrukcí – subjekt nazírající sám sebe jako objekt.

A zde se také otevírá zásadní otázka celého textu. Otázka identity. Vypravěč sám, jako by se jí formálně vzdával, zároveň ji však *de facto* připouští:

*Snad tohle ohlédnutí jenom získá, když se odkloní od zvyklostí běžných memoárů a rozdělí si svého hrdinu /.../ alespoň na dva. Ten jeden budiž on, ten druhý já, vždyť stejně neutajíme, že jsme to my oba, srostlí jako siamská dvojčata nezaměnitelnou povahou.*¹⁸⁶

Jenomže vypravěč není siamské dvojče, je pouze na útěku do zdánlivě objektivní er-formy. A On, o kterém Kohout hovoří jako o dvojčeti, zůstává stejným Kohoutem jako Já rámuující příběh a čas od času vstupující do textu za účelem vyjádření současného pohledu. V čem tedy spočívá identita Já a On v textu Kohoutových pamětí?

¹⁸⁵ tamtéž, s. 97

¹⁸⁶ tamtéž, s. 12

Vzhledem k tomu, že základnímu nositeli identity, tedy jménu, se autor v naprosté většině textu vyhýbá a hlavní postavu nazývá podle životní etapy různě (poválečný mladík, mladý poeta, dramatik, prozaik, autor...), stává se určujícím prvkem identity vyprávěče a hlavní postavy to, co bychom mohli nazvat společný osud či postavení ve světě textu. Takže žádná dvojedinost, dvojnictví či dvojakost, ale jednota, žádná rozporuplnost či víceznačnost, ale kontinuita. Pokus vyprávěče utéci před svojí vlastní minulostí do autorské vyprávěcí situace selhává.

V okamžiku přechodu od vyprávěcí situace ich-formy k autorské vyprávěcí situaci v objektivizující er-formě se z paměti stává román. Nebo se lze na celou problematiku podívat z druhé stany a říci, že se stále jedná o paměti, v nichž je role er-formy pouze gramatická, ve skutečnosti se ale jedná o ich-formu. V obou případech platí, že vyprávěcí situace ich-formy je esenciální vyprávěcí situací žánru paměti.

Vyšší míra zprostředkovanosti klade z hlediska ověření vyšší nároky na souhlas výroků o světě textu se světem aktuálním, než je tomu např. deníku. Svět memoárů je konfrontován s aktuálním světem na základě společné paměti nejen autora a postav, ale i všech čtenářů. Navíc časový odstup od vyprávěného jako by dával autorovi dostatek času většinu informací ověřit. Jenomže paměť je nástroj dosti nespolehlivý.

Vyskytne-li se v pamětech básníka Miloše Vodičky¹⁸⁷ konstatování, že Bondy na Kampě páčil Hrabalovy knihy¹⁸⁸, je tento omyl, neboť knihy na Kampě nepáčil Bondy, ale Ivan Jirous

¹⁸⁷ VODIČKA, M. *Wilsonova mlžná komora*, Praha: H&H 2007

¹⁸⁸ tamtéž, s. 97

a jeho přátelé, vnímán v neprospěch věrohodnosti autora a světa jeho textu proto, že znalost této informace je modelovým čtenářem předpokládána. Proč? Protože vypravěčem je básník, tedy osoba, jež se orientuje v kulturněhistorické situaci, protože ono pálení Hrabalových knih je poměrně známá literárně-historická událost a protože modelovému čtenáři Vodičkových pamětí by tyto literárně-historické okolnosti neměly být neznámy. Drobná, leč zřejmá ledabylost v práci s fakty vytváří předpoklad opakované ledabylosti, ať už k ní dojde, nebo nikoli.

Podobná situace nastává při četbě pamětí Václava Černého, konkrétně II. dílu *Křik koruny české*¹⁸⁹. Problémem není přímo chybné tvrzení, jež lze v aktuálním světě falzifikovat, ale zjevná nadinterpretace, jíž se autor na několika místech dopouští. Zejména tam, kde spojuje vznik některých odbojových organizací se společností Svobodných zednářů. Ne snad proto, že by podobné spojení nebylo a priori možné, ale spíše proto, že jej autor vidí téměř všude a vytváří tak banální teorii spiknutí, již lze jen těžko přijmout. Podobně působí latentní antisemitismus, který se projevuje zejména ve zdůrazňování židovství spolu s negativními vlastnostmi jednotlivých postav a s důrazem na hájení společných zájmů.

Václav Černý je (a v mnoha ohledech zaslouženě) vnímán jako velká osobnost naší literární historie a kritiky a jeho srovnávání např. s F. X. Šaldou a jeho způsobem vnímání literatury, tedy způsobem silně osobním, angažovaným, ale hluboce poučeným má své opodstatnění.

¹⁸⁹ ČERNÝ, V. *Paměti II (1938-1940) - Křik koruny české*. Brno: Atlantis 1992.

Onen zakrývaný antisemitismus a naznačování zednářského spiknutí jsou však momenty, jež usvědčují autora z nedůsledného a stereotypního myšlení, jehož byl častým kritikem, spoluvytvářejí jeho nedůvěryhodnost. A právě v těchto okamžicích se snižuje též uvěřitelnost světa jeho textu. Nepomůže ani korekce, již uplatňujeme na deformované vypravěče, protože ji nemáme k čemu vztáhnout. Modelový autor a vypravěč spolu téměř splývají, a jejich modelovou vlastností není v žádném případě deformovanost.

4.2.3 Mystifikace

Za svébytný literární žánr můžeme označit též literární mystifikaci. Pro naši práci je klíčový zejména způsob, jakým pracuje s realitou. Posílena je v takovém případě zejména role reference založené na odkazování k faktům aktuálního světa. Z hlediska žánrového zařazení je zjevné, že mystifikace využívají zejména postupů realistické a historické fikce, popř. historické fabulace, zároveň se však stávají metafikcí.

Nejprve je třeba odlišit mystifikaci a falzifikaci. Zatímco za falzifikaci lze označit literární padělky a podvrhy, tak jako jimi byl např. RKZ, mystifikace sama o sobě je specifickým uměleckým přístupem. Oba typy děl mají vzbudit iluzi, že se jedná o originál. Falzum však nemá být odhaleno, zatímco v mystifikaci je proces odhalování uložen.

Cílem falzifikátora je vytvořit dílo k nerozeznání podobné. Prokázání falza bývá zpravidla důsledkem náhody nebo jeho nedokonalosti, tedy nezáměrného působení. Nedokonalosti, jež pomáhají odhalení falza, nacházíme nejen ve vnitřním

uspořádání falzifikátu (podstatná je například role literárního toposu, otázka stylu apod.), ale i, a to častěji, ve vnějších okolnostech. Těmi může být nedokonalé zpracování (např. neautentický papír či jiné chemické složení inkoustu), nesoulad v kontextu (např. zmínka o skutečnostech, které v době, ve které měl falzifikát vzniknout, ještě neexistovaly), nesoulad s jazykovou normou období, jež falzifikát napodobuje, problematika autorství (objevení autora falzifikátů), či osobní svědectví.

Mystifikace naopak hraje se čtenářem hru podobnou detektivnímu románu. Na jednu stranu buduje uvěřitelný fikční svět, na druhou nabízí skryté indicie ke svému odhalení, jež v konečném důsledku mohou vést k rozvratu ověření. Tyto indicie mohou být opět součástí vnitřní struktury textu či mimotextových skutečností. Mystifikace dokonale ukazují proměnu modelového čtenáře v čase a potvrzuje nutnost dynamického modelu recepce.

Problém, který je nutné zmínit, je paradox časového ohraničení mystifikace. Svou roli hraje zejména doba do jejího odhalení, jež se pak stává součástí literárního diskurzu, a tedy součástí budoucích čtenářských encyklopedií.

Do té doby, než je mystifikace odhalena, je čtena jako jakékoli dílo fikce. Přitom však plní svůj účel, tj. mystifikuje, klame. Pokud však nebude odhalena, mystifikací se v literárním diskurzu nestane (což samozřejmě platí i pro falza). Text bude součástí kulturněhistorického horizontu jako dílo „pravé“, autentické. Tudíž hovořit o mystifikacích je možné teprve potom, co jsou odhaleny.

Paradoxem však zůstává, že v okamžiku odhalení přestávají tyto texty mystifikovat, klamat, tedy plnit svoji základní funkci. Modus recepce se tak přesouvá z čtení fikce ke čtení metafikce.

Přiléhavé se mi pro tuto problematiku jeví právní pojmy. Neodhalená mystifikace je vlastně mystifikací „de facto“, nikoli „de iure“, zatímco odhalená mystifikace se stává mystifikací „de iure“, avšak přestává být mystifikací „de facto“.

Pro uvěřitelnost z výše řečeného vyplývá, že dokud není mystifikace odhalena, stává se cílem uvěřitelnosti fikční svět textu, zatímco při recepci odhalené mystifikace vstupuje do hry zároveň uvěřitelnost fikčního aktu tvorby.

Ilustrujme tyto jevy na třech příkladech současné literatury, na textech Jana Cempírka (Lan Phan Thi - *Bílej kůň, žlutej drak*¹⁹⁰), Daniely Kapitáňové (*Samko Tále - Kniha o hřbitově*¹⁹¹) a Zdeňka Svěráka s Ladislavem Smoljakem¹⁹².

Mystifikační novela Jana Cempírka *Bílej kůň, žlutej drak* vydaná pod falešnou identitou vietnamské dívky Lan Phan Thi je vcelku banálním příběhem mladičky Vietnamky žijící v Písku. Jádrem děje jsou střety vietnamské komunity s českou majoritou. Významným stylovtvorným prvkem je užití jazyka, ve kterém se mísí několik jeho vrstev - hovorová čeština, pokus o zachycení vietnamského etnolektu, slang současné mládeže, ale i vietnamské výrazy. Kniha se rychle v českém literárním prostoru zabydlela - v r. 2009 dostala dokonce hlavní cenu

¹⁹⁰ LAN PHAM THI. *Bílej kůň, žlutej drak*. Praha. Knižní klub 2008.

¹⁹¹ KAPITÁŇOVÁ, D. *Samko Tále - Kniha o hřbitově*. Brno: Host 2004.

¹⁹² SMOLJAK, L., SVĚRÁK, Z., WEIGL, J. *Jára Cimrman, génius, který se ne-prosádl*. Brno: C Press 2009, s. 11.

Knižního klubu, což pravděpodobně nakonec vedlo k vypátrání skutečného autora.

Přesto kniha samotná (nelze říci pouze text, neboť svou roli hrál např. i paratext) nabízí některé indicie, jež svědčí o tom, že se jedná o literární mystifikaci. Faktem zůstává, že čeští literární kritici a recenzenti většinou v tomto „testu“ neobstáli. Zejména proto, že většina indicií leží mimo text, v kontextu, jež je obtížné ověřovat. Rozeberme tyto „indicie“ je důkladněji s přihlédnutím k budování uvěřitelnosti.

V první řadě se jedná o identitu samotné autorky, jež byla samozřejmě nejslabším článkem této literární hry. Její totožnost lze totiž ověřit nejsnadněji. V medailonku nakladatelství Knižní klub, se dočteme:

***Lan Pham Thi** (1990) se narodila v Sokolově, střední školu absolvovala v Písku. Nyní studuje v Kuala Lumpur na University of Malaya obor environmentální management a informatika. Hraje na elektrickou kytaru a věnuje se fotografování. Její vietnamské jméno znamená orchidej, v Čechách jí říkají Lenka. Rodiče přišli do ČR na konci 80. let, oba tehdy pracovali v továrně na výrobu nádobí. Rodina se několikrát stěhovala, nejdéle bydlela v Krušných horách. V současné době prodala obchod v Chebu a stěhuje se do USA. Kniha Bílej kůň, žlutej drak je autorčiným debutem, za nějž získala Literární cenu Knižního klubu.¹⁹³*

¹⁹³ LAN PHAM THI. Bílej kůň, žlutej drak. Praha. Knižní klub 2008.

První podezření, že autorem díla je zřejmě někdo jiný, vyslovil Zdenko Pavelka v Salonu Práva¹⁹⁴. První podezřelou skutečností samozřejmě byla absence autorky na slavnostním předávání literární ceny. Zdenko Pavelka však k závěru, že: *„/.../ za vietnamským jménem a fotografiemi (všechny výhradně z jejího archívu) hezké vietnamské dívky se s velkou pravděpodobností jen někdo skrývá.“*, dospěl spíše na základě textových nesrovnalostí. Svůj odhad nakonec konkretizoval: *„A vychází mi toto: autorem by mohl být muž, Čech, asi ne mladší než padesátník, spíše kolem šedesátky, má či měl blízko k pražskému novinářskému prostředí, možná k bulváru, zřejmě spisovatel, ale nijak závratně úspěšný. Písek moc nezná, to by ze starosty nedělal primátora.“*¹⁹⁵

Později¹⁹⁶ své podezření zpřesnil, když prokázal, že dívka stejného jména na žádné ze středních škol v Písku neodmaturovala.

Podobným způsobem lze prokázat, že ani nestuduje zmíněné obory na Malajské univerzitě v Kuala Lumpur¹⁹⁷. Pochybnosti samozřejmě budí i zmínka o rodičích, kteří měli pracovat v jakési továrně na nádobí, kterou v Sokolově nelze dohledat (samozřejmě vše může řešit informace o častém stěhování).

Přesto je zřejmé, že medailonek je vytvořen tak, aby budil zdání věrohodnosti. Zjištěné nesrovnalosti nejsou součástí encyklopedie běžného čtenáře a je nutné je ověřovat. Fungovat mohou pouze u čtenáře, který se ověřováním podobných

¹⁹⁴ PAVELKA, Z. *Hra na Vietnamku*. In: Právo, 5. října 2009.

¹⁹⁵ tamtéž

¹⁹⁶ PAVELKA, Z. *Kdo je Lan*. In: Právo 26. listopadu 2009.

¹⁹⁷ <<http://um.edu.my>>

faktů zabývá, pravděpodobně u odborníka. Poněkud se tak zužuje okruh čtenářů, kteří mohou mystifikaci odhalit.

Další indicie jsou už součástí samotného textu. Tou největší je pravděpodobně zmínka o kohoutím zápase, jenž ovšem nikterak nezapadá do tradičních vietnamských zvyklostí. Opět se však jedná o narážku, jejíž ověření vyžaduje hlubší znalosti vietnamské kultury. Zde se však vyskytuje ještě jedna nesrovnalost, na kterou Pavelka upozorňuje, a to samotné provedení onoho zápasu: „*Nabroušené žiletky na pařátech házejí prasátka smrti.*“¹⁹⁸ Kohouti při podobných zápasech ovšem nemívají na pařátech připevněny žiletky (bylo by to technicky téměř neproveditelné), ale jakési speciální nože. V takovém případě je ovšem znevěrohodněna vypravěčka. Protože text v sobě nese (kvazi)autobiografické rysy, lze do určité míry (ovšem skutečně jen do určité míry) ztotožnit zkušenost vypravěčky a autorky. Zde autorka píše o tzv. tradičních zvycích „své“ komunity, avšak popisuje je chybně.

Zásadní se však stává problematika perspektivy vyprávění se zaměřením na kulturněhistorický horizont empirického autora. Již recenzent Jan Čulík si všiml, že: „*Novela Bílej kůň, žlutej drak je zajímavá právě tím, jak nesmírně silně zapadá do současného českého kulturního étosu. Jak silně je to knížka česká.*“¹⁹⁹ Nevyvodil sice závěr, kterým by zpochybnil autorství Lan Pham Thi, avšak všiml si pevného usazení textu v kulturně-historickém horizontu české literatury 21. století.

¹⁹⁸ PAVELKA, Z. *Hra na Vietnamku*. In: *Právo*, 5. října 2009.

¹⁹⁹ <<http://www.blisty.cz/2009/9/18/art49000.html>>

Fikční svět textu je vlastně viděn v pokřivené perspektivě příslušníka etnické majority snažícího se zprostředkovat málo známý minoritní svět. O vietnamské kultuře se v textu nedozvídáme mnoho, většinou jen to, co je součástí kulturněhistorického horizontu českého čtenáře. Text je plný klišé a předsudků, jež s vietnamskou komunitou spojují příslušníci české majority. Vietnamci jsou líčeni jako zdatní obchodníci, kteří musí snášet rasistické útoky nejen ze strany příslušníků hnutí skinheads, ale i ze strany policie a státní správy. Jednotliví přistěhovalci hovoří často typicky komolenou češtinou, jež je deformována právě tím způsobem, jakým by činil český autor, kdyby chtěl napodobit či parodovat vietnamský etnolekt.

Nejvýraznější je v tomto ohledu postava otce hlavní hrdinky, o kterém je nejprve řečeno, jak dobře se naučil česky, aby, jak opět upozorňuje Zdenko Pavelka, po pětadvacetiletém pobytu v České republice, pronesl např. větu: *„Ale zítráá ááš. Tet' uš nemalováát, bude se dodjelavat ta podlaha tadý. Ty pryč.“*

Pohled, který má budit dojem pohledu zevnitř, je vlastně pohledem zvenčí.

Text Cempírkovy novely jako dílo klasické fikce nemůže obstát. Obsahuje příliš velké množství nesrovnalostí, jež brání uvěřitelnosti jeho fikčního světa. Text začíná svým způsobem fungovat právě v okamžiku, kdy se dozvídáme, že se jedná o mystifikaci. Ani v tomto případě však nelze všechny nesrovnalosti považovat za roztroušené indicie. Často se jedná o nezáměrné autorské chyby. Pavelka si všímá zejména záměny reálií Písku a Českých Budějovic, což svědčí nejspíše o

tom, že autor děj svého románu do Písku přesunul až dodatečně a na základě toho pak pozměnil i medailonek „autorky“. Snad tak učinil proto, aby ještě více znesnadnil odhalení – z důvodu větší známosti reálií Českých Budějovic.

Cempírkova novela představuje typ mystifikace, který se svým odhalením vyčerpává a stává se pouhou literární kuriozitou.

Podobný, nikoli však totožný typ mystifikace lze spatřit v knize Daniely Kapitáňové *Kniha o hřbitově*²⁰⁰ vydané pod pseudonymem Samko Tále. Podobnost tkví ve falešném autorství obou děl, základním rozdílem mezi Cempírkovou novelou a *Knihou o hřbitově* je to, že text Daniely Kapitáňové funguje i jako fikce sám o sobě, zatímco jeho mystifikační potenciál je mnohem nižší.

Samko Tále je čtyřicetiletý invalidní důchodce živící se sběrem starého papíru. Jeho základní charakteristikou je mentální retardace, je proto svébytným vypravěčem, jehož vyprávění má zřetelně digresivní povahu, je plné řečových stereotypů a kliše, chybně užívaných obrátů, vyšinutí z vazby apod. Z hlediska uvěřitelnosti se tedy jedná o vypravěče omezeného, jenž zprostředkovává deformovaný fikční svět.

Přitom struktura jeho vypravování, jak si všímá například Gabriel Pleska²⁰¹, zřetelně prozrazuje literárně poučeného autora. Jednotlivé digrese, jež na první pohled vypadají jako neschopnost udržet základní myšlenku textu, totiž tvoří poměrně důmyslnou strukturu, jež si hraje se čtenářovými očekáváními. Ať už jsou to uzlová místa příběhu, která se vyno-

²⁰⁰ KAPITÁŇOVÁ, D. *Samko Tále – Kniha o hřbitově*. Brno: Host 2004.

²⁰¹ <http://www.aluze.cz/2002_01/tale.php>

řují a zase mizejí na takových místech, aby udržela čtenářovu pozornost, ať se jedná nacházení traumatizujících okamžiků našich nedávných dějin či o důmyslnou hru s metafikcí. Samko Tále píše *Knihu o hřibově*, kterou právě čteme...

Daniela Kapitáňová je autorkou kvaziautobiografické knihy, v níž je od začátku zřejmé, že ji nenapsal fiktivní autor, invalidní důchodce Samko Tále. Mystifikační rovina je v tomto případě omezena na pátrání po skutečném autorovi. Text není uvěřitelný jako dílo empirického Samka Táleho, avšak zůstává uvěřitelný jako literární vyprávění literární postavy Samka Táleho. Hlavní význam objevení vypravěče v paratextu, tedy záměna autora za fikční postavu, spočívá samozřejmě v posílení jeho role.

Modelovým čtenářem je čtenář románu, nikoli čtenář autobiografie. Text sám totiž nabízí dostatek indicií k tomu, abychom se ujistili, že jde o fikci. Odhalení empirického autora textu má v tomto případě pramalý vliv na jeho recepci.

To, že po vydání románu údajně čtenáři hledali autora textu mezi podivíny sbírajícími starý papír, aby mu dali knihu k autogramu, ukazuje, že fikce má schopnost přesáhnout prostor omezený velikostí stránky, že může hmatatelně ovlivnit aktuální svět. Nicméně v tomto případě se nelze domnívat, že by se jednalo o skutečnou záměnu vypravěče za autora, ale spíše že ona groteskní hra vytyčená *Knihou o hřibově* si vynutila pokračování v aktuálním světě. Podobně jako se např. účastníci aktivit LARP²⁰² převlékají do kostýmů tolkienovských bytostí.

²⁰² Live Action Role-playing game

Píšeme-li o mystifikacích, nelze v českém kontextu nezmínit postavu Járy Cimrmana. Představuje svébytný typ mystifikace, jež je možné označit za kvazimystifikaci.²⁰³

Jde o to, že záměrem literárních děl, ve kterých se objevuje postava Járy Cimrmana, zjevně není mystifikovat případné čtenáře. Mj. proto, že povědomost o fikčnosti postavy Járy Cimrmana je běžnou výbavou takového recipienta. Díla jsou koncipována spíše jako parodie odborného diskurzu a předpoklady mystifikace splňují jen po formální stránce.

Do hry tak vstupuje waltonovské „make-believe“. Recipient hraje s textem hru na mystifikaci. Jedná se o podobný princip, jako u detektivních příběhů, jež nejprve zobrazují průběh zločinu a poté ukazují pátrání. Čtenář se baví nikoli odhalováním pachatelů, ale průběhem vyšetřování. Čtenáři publikací o Járovi Cimrmanovi vnímají jednak komplexnost fikčního světa zabydleného touto postavou, jednak to, jak je ona mystifikace „udělána“. Jaké falešné či prázdné reference ještě autoři uvedou, jak navážou na rozvinutý příběh všech postav, jakým způsobem do textů zakomponují změny v aktuálním světě apod. Zároveň jsou recipienti často sami ochotni v oné hře na Cimrmana pokračovat. Hledat fiktivní odkazy v aktuálním světě, vytvářet drobné památky, zakládat internetová fóra apod. Jedná se v pravém slova smyslu o zlidovělou fikci. Cimrmanovská literatura je utvořena jako mystifikace, jež do textu zakomponovává množství kvazindicií, jen primárně postrádá tuto funkci.

²⁰³ Budeme se zabývat pouze literární současností této fiktivní postavy. Počátky spadající do 60. let minulého století spojené zejména s rozhlasovým pořadem Nealkoholická vinárna U Pavouka lze považovat za klasickou mystifikaci. Nicméně dnes je fikčnost Járy Cimrmana běžnou výbavou modelového recipienta.

Zajímavá je zejména práce s falešnou referencí. Texty často odkazují ke konkrétním historickým událostem, využívají bohatého dobového obrazového materiálu, vycházejí ze soudobých vědeckých poznatků, nicméně je umě kombinují s odkazy na skutečnosti, jež v aktuálním světě neexistují.

Nejznámější z takových falešných referentů je obec Liptákov v Pojizeří. Žádná obec tohoto jména v dané oblasti neexistuje. Přesto ti recipienti, kteří přijali kvazimystifikační hru, neváhají tuto fiktivní osadu hledat, ba dokonce jí dávají vzniknout v osadě Ferdinandov, jež je součástí Hejnic v Jizerských horách, kde na stěnu jednoho z domů umístili pamětní desku s nápisem, který hlásá, že zde byl naposledy spatřen Jára Cimrman.

Na „věrohodnosti“ cimrmanovských publikací se podílí mimo jiné též bohatá obrazová příloha opatřená zpravidla popisky. Významové napětí, jehož výsledkem je zpravidla komický efekt, spočívá v přiřazení historické fotografie, kresby či dokumentu zjevně fikčním entitám (např. fotografie poničené busty (pravděpodobně Bedřicha Smetany) opatřená popiskem: „Cimrmanova autobusta nalezená na půdě liptákovského domku.“²⁰⁴), popř. v nonsensu:

*Secesní židle zvaná „cimrmanovka“ nebo také „Jaruška“, o které bývalý hostinský tanvaldské restaurace, starý vlastenec Kurt Heidenrech, tvrdí, že na ní Mistr s oblibou alespoň jednou možná seděl.*²⁰⁵

²⁰⁴ SMOLJAK, L., SVĚRÁK, Z., WEIGL, J. *Jára Cimrman, génius, který se neprosadil*. Brno: C Press 2009, s. 11.

²⁰⁵ tamtéž

Častou metodou je též vytváření falešného kontextu, jak dokládá např. popisek pod fotografií císaře Františka Josefa I. a Ferdinanda d'Este při oficiální návštěvě benešovského nádraží:

*Velkým dnem pro benešovské nádraží byl 15. duben 1907. Cestou do Prahy se zde krátce zastavil císař František Josef I. spolu s arcivévodou Ferdinandem D'Este (s šerpou). Po incidentu s přednostou stanice, jemuž vyšla z úst bílá kaše, uvítal císaře starosta města.*²⁰⁶

Ke kvaziindiciím roztroušeným v cimrmanovských textech můžeme počítat četné aluze. V popisku k obrázku mechanické pasti na myši se např. píše: „Cimrmanova speciální past na myš, která na mezinárodní soutěži v Hameln získala zlatou medaili.“²⁰⁷ Zjevná narážka na legendu o krysařovi naznačuje, že jde o fikci.

Je vůbec v literárních mystifikacích místo pro neuvěřitelnost? V případě Cempírkova románu se ukazuje, že onen prostor se může nacházet uvnitř fikčního světa, tedy tam, kde se nachází i v jiných typech textů, nicméně zde může po odhalení textu jako mystifikace fungovat jako záměr (v intencích záměrnosti, jak byla zmíněna výše) a může být přijat jako součást (meta)textová strategie. To, co do (meta)textové strategie nezapadá, je vnímáno jako neuvěřitelné.

Mimotextové skutečnosti, jež nakonec mystifikaci pomohou odhalit, upravují způsob čtení díla jakožto mystifikace. Udá-

²⁰⁶ tamtéž, s. 53

²⁰⁷ tamtéž, s. 37

vají vlastně nový referenční rámec. Nevytvářejí tedy prostor pro ne-uvěřitelnost, ale pro jiný typ uvěřitelnosti.

I mimotextové skutečnosti však mohou způsobit jisté otřesení uvěřitelnosti, jako je tomu např. v cimrmanovském představení *Afrika*²⁰⁸. Nikoli uvěřitelnosti fikčního světa textu, protože, jak již bylo řečeno, odhalení je součástí textové strategie, ale uvěřitelnost aktu tvorby znevěrohodněním autora. Takovou skutečností je nepřiznané užití citace, jakési přivlastnění cizího textu.

Během kvazipřednášky před uvedením vlastní hry se hovoří o Cimrmanovi jako o předchůdci internetu. V jeho „*Informačním šapitó*“ se objevuje postava prof. Šustra, která ve všech svých výkladech užívá jako názorného příkladu myš:

*Slon africký byl těžký jako 30 000 myší, lasička byla 1,5x rychlejší než myš a trus kuny lesní páchl 4x pronikavěji než trus myši. Tázala se ho jedna dáma, jak jedovatá je muchomůrka zelená. Odpověď Prof. Šustra byla neuvěřitelně názorná. „Hlavní jed muchomůrky zelené, tzv. Amanitin, je tak prudce jedovatý, že množství, které bychom nabrali na špičku nože, usmrtilo by 100 000 myší, které seřazeny za sebou, vytvořily by řadu 18 km dlouhou, podle níž bychom si vykračovali 4,5 hodiny vojenským krokem.“*²⁰⁹

Problematickým místem je příklad týkající se jedovatosti muchomůrky zelené. V prakticky nezměněné podobě se s ním totiž můžeme setkat v *Kapesním atlase hub* Alberta Piláta a Otto Ušáka²¹⁰.

²⁰⁸ SMOLJAK, SVĚŘÁK. *Afrika: Češi mezi lidožravci*. Paseka, Praha 2003.

²⁰⁹ SMOLJAK, L., SVĚŘÁK, Z. *Afrika: Češi mezi lidožravci*. Paseka, Praha 2003, s. 70.

²¹⁰ PILÁT, A., UŠÁK, O. *Kapesní atlas hub*. Praha: SPN, 1970, s. 74.

Proč právě tato nepřiznaná citace snižuje uvěřitelnost textu, když k cimrmanovským kvazimystifikacím různé typy citací přesazené do jiných vnějších souvislostí patří? Důvodem je zjevné porušení pravidel hry, jež cimrmanovské texty a divadelní představení nastavují, tedy porušení pravidel *make-believe*.

Již jsme zmiňovali příklady otlučené busty, staré fotografie, názorné fotografie pastí na myši. To jsou přeci také předměty odcizené aktuálnímu světu přesazené do světa fikčního. Stejně tak dvojice Smoljak-Svěrák často užívá výroky slavných osobností, popř. jejich parafráze v novém, fikčním kontextu²¹¹.

Jsou tu však dva základní rozdíly. Ony odcizené výroky či jejich parafráze bývají všeobecně známé. Právě zasazení známého výroku do jiného kontextu vytváří významové napětí s komickým efektem – jde o rozpoznatelnou aluzi. Modelový autor má klíč k jejímu rozpoznání. To ovšem není příklad citace z kapesního atlasu hub z r. 1970.

Druhým rozdílem je to, že v ostatních případech jsou zmíněné výroky (byť ve fikčním světě cimrmanovských her či přednášek) připisovány svým původcům z aktuálního světa²¹². Přesazení výroku z aktuálního světa do fikčního není zakrýváno, naopak významnou roli hraje jeho signalizace.

Ani jedna z podmínek není v případě „jedovatosti muchomůrky zelené“ splněna. Přitom jde o výrok nezaměnitelný, který je zároveň dohledatelný. Nesplňuje tak kritéria „*ulice Sevardoni*“, přestože také není běžnou výbavou modelového čtená-

²¹¹ Např. v poslední hře *České nebe*.

²¹² Postava K. H. Borovského cituje např. epigramy K. H. Borovského.

ře. Mj. proto, že jeho odhalení nevyžaduje žádnou větší aktivitu. Stačí náhodné seznámení se zmíněným atlasem hub, který je stále k dispozici v množství domácích i veřejných knihoven.

Jedná se proto o výjimku, jež nezapadá do celkové koncepce díla. Motivací citování výroku je v tomto případě s největší pravděpodobností prosté zjednodušení práce.

5 Ne-uvěřitelnost – nemožnost uvěřitelnosti

5.1 Omyly, nepřesnosti, lži

Již mnohokrát bylo v této práci zdůrazněno, že literární texty se od sebe liší mj. relacemi přístupnosti, na jejichž základě můžeme stanovit jejich typologii či typologii žánrových skupin. Začneme proto nejprve texty, jež mají „nejblíže“ ke skutečnosti, tedy tzv. realistickými fikcemi. Důvody, proč nepřebírám Ryanové označení „pravdivá“ fikce (true fiction) jsem již uvedl výše.

Na poli realistické fikce se setkáváme s takovým světem textu, kde entity v něm obsažené mají totožné vlastnosti s entitami aktuálního světa, resp. s reprezentacemi oněch entit v aktuálním světě. Zároveň platí, že svět aktualizovaný textem obsahuje tytéž prvky, které obsahuje aktuální svět. Navíc však přidává ještě své, fikční prvky, jež v aktuálním světě (resp. v jeho reprezentaci) existovat mohou a nevymykají se svými vlastnostmi vlastnostem entit aktuálního světa.

5.1.1 Autorský omyl

Omylem může být nazvána situace, kdy se v textu, jenž vykazuje vlastnosti realistické fikce, objeví taková skutečnost, jež v reprezentaci aktuálního světa nemůže existovat, popř., vykazuje-li možná skutečnost vlastnosti, jež v reprezentaci aktuálního světa nemá či mít nemůže. Důležité je, že se vždy musí jednat o odlišnost nemotivovanou, nezáměrnou, tj. celkovým směřováním světa vnitřně neodůvodněnou. Není-li splněna podmínka nezáměrnosti, dostáváme se na pole jiné žánrové skupiny, např. historické fabulace, fantastického realismu apod.

Další nutnou podmínkou je rozpoznatelnost omylu z hlediska kulturněhistorického horizontu jeho modelového čtenáře. Není-li omyl rozpoznán, jako by neexistoval, tak jako je tomu i ve výše zmíněném případě ulice Sevardoni. Jedná-li se však o rozpoznatelný nemotivovaný omyl, každopádně působí rušivě a přispívá k neuvěřitelnosti textu jako celku.

Kdo se omylu v realistické fikci může dopustit? V první řadě vypravěč. U autorského vypravěče je situace celkem zřejmá, jak jsme si již ukázali na příkladu „Telče lebedící si za řekou“. Autorský vypravěč, zejména je-li prezentován erformou, se zkrátka mýlit nemůže. Jakýkoli jeho omyl nacházející se v pásmu vypravěče proto bývá vnímán rušivě, ať už se jedná o omyl působící pouze uvnitř fikčního světa, či o omyl sahající vně textu.

Vraťme se však ještě naposledy ke Kočího knize. Jedná se o sbírku povídek, které byly inspirovány osudy týraných dětí. Jednotlivým aktérům byla pozměněna jména, též jejich osudy byly literárně pozměněny. Není proto možné považovat za omyl

i existenci postav, které v aktuálním světě nikdy neexistovaly (minimálně pod jmény uváděnými v příbězích)?

Rozdíl mezi geografickým omylem a změnou jména a osudu postavy inspirované skutečným dítětem, tkví v první řadě v rozdílu mezi motivací. Změna jména postavy je motivována vnějšími, tj. mimotextovými, ale i vnitřními okolnostmi. V případě užití skutečných jmen dětí by hrozilo jejich prozrazení, jež by samozřejmě s sebou mohlo v aktuálním světě nést negativní důsledky.

Vnitřní motivací může být fikčnost textu. Jedná se o fikční text inspirovaný skutečnými událostmi, nikoli o text nefikčního charakteru. Svět textu proto může být obohacen o fikční postavy. Mj. proto, že ony postavy mohou být nositeli vlastností a dějů, jež se podílejí na celkovém uspořádání díla a jež v aktuálním světě nelze najít.

Neméně podstatný je fakt, že existenci takové postavy může modelový čtenář připustit, protože se nijak nevymyká jeho encyklopediím ani kulturněhistorickému horizontu dané doby. Jednak je existence takové postavy v praxi neověřitelná, jednak se nijak nevymyká konceptu aktuálního světa. Pravidla hry takového textu zní: „Představme si, že v Telči žijí takoví a takoví lidé.“

V případě města Telče jsme však ve zcela jiné situaci. Austin²¹³ ve své teorii řečových aktů prokazuje, že některá vlastní jména jsou nadána schopností v omezené míře reprezentovat entity aktuálního světa. Telč, pokud tedy není řečeno jinak (a tedy motivováno textem), je Telč. V případě Kočího

²¹³ AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Oxford university press 1976.

povídky však neexistuje ani vnější, ani vnitřní motivace toho, proč by Telč měla mít jiní vlastnosti, než má v aktuálním světě. I přes existenci řeky zůstává text realistickou fikcí, nemění se ve fikci „v zemi nikoho“, protože to text na žádném dalším místě nesignalizuje. V tomto případě se proto evidentně jedná o nezáměrný omyl. Jiný výklad, třeba že jde o záměrné poukázání na fikčnost, se jeví jako nadbytečné.

Problém pojmenování tkví v jedinečnosti Telče. Na celém území České republiky se nachází pouze jediné město tohoto názvu, jež je navíc všeobecně dobře známé. Autorské řešení samozřejmě nabízí např. užití fiktivních názvů sídel (Krokovy Vary²¹⁴ – častá jsou také jména všeobecně rozšířená, jako např. Kostelec²¹⁵, Lhota apod.), zkratk (město J.²¹⁶), či nejmenování²¹⁷.

Může být omylem způsobujícím ne-uvěřitelnost fikčního světa textu též omyl postavy či vypravěče v ich-formě?²¹⁸ Na první pohled se může zdát, že nikoli. Postava je ve fikčním světě ontologicky i epistemicky omezená jak vlastnostmi světa, ve kterém se pohybuje, tak svou vlastní historií. Nemluvě o tom, že svými promluvami může sledovat rozličné cíle. Může lhát, záměrně neříkat celou pravdu, fabulovat apod. Kde je tedy prostor pro omyl, který naruší jednotu díla?

²¹⁴ VANČURA, V. *Rozmarné léto*. Praha: Československý spisovatel 1962.

²¹⁵ ŠKVORECKÝ, J. *Zbabělci*. Praha: Československý spisovatel 1858.

²¹⁶ KLÍMA, L. *Jak bude po smrti*. In: *Vteřiny věčnosti*. Praha: Odeon 1967.

²¹⁷ KAFKA, F. *Zámek*. Praha S. V. U.: Mánes 1934.

²¹⁸ Vypravěč v ich-formě má ve fikčním textu status jedné z postav. Nejdůležitějším rozdílem je vnímání vypravěče jako garanta vyprávění.

S fikčním světem se seznamuje primárně skrze jeho vyprávění a primárně jeho vypravování věříme. Je pro nás spolehlivý do té doby, dokud se neukáže jeho spolehlivost. Ostatní postavy hrají pro budování fikčního světa roli vedlejší.

Odpověď na otázku dá paradoxně vedoucí sběrný starého papíru v Hrabalově povídce Baron Prášil, nikoli Hantů, ztělesnění lháře Prášila. Hantovy promluvy spadají do kategorie hospodské historky, pro niž je typická skazová forma vyprávění a jež se vyznačuje značnou mírou hyperbolizace a deformace vyprávěné skutečnosti.²¹⁹ Uvěřitelnost takového typu promluvy nespočívá ani tak ve sdělovaných faktech, ale spíše ve způsobu vyprávění.

Protikladem k Hantovi a jeho osvobozeným, nevážným, bájevivým promluvám je právě vedoucí sběrný. Muž komisní, zodpovědný, ustrašený, reprezentující vážnost svého úřadu. Základním rysem povídky je právě kontrast mezi jejich promluvami. Komické napětí vzniká mimo jiné v okamžiku, kdy Hantů předstírá nevědomost, aby vedoucího rozčilil, zpravidla tam, kde se jedná o to, co má vedoucí rád, čím se zabývá, například myslivost.

Hantů vypráví příběh a předstírá přitom neznalost myslivecké hantýrky. Záměrně nechává vedoucího, aby smysl jednotlivých výrazů vysvětloval:

„A pak že ten sekční šéf tu laň zastřelil do hlavy...”

„Ježíšmarjá! Čím jsi to tam poslouchal? Nechodil jsi tam po rukách? Říká se... složil laň... a na komoru! Žádnou hlavu. Hlavu má prase a ty!”²²⁰

Může takto vedoucí Hantů opravit? Nikoli. Trefit tzv. „na komoru” znamená v mysliveckém slangu trefit zvěř přímo do

²¹⁹ HOLÝ, J.: *Skaz a hospodská historka*. In: *Mezi okrajem a centrem. Studie z komparatistiky*. Pardubice 1999.

²²⁰ HRABAL, B.: *Automat svět*. Praha: Mladá Fronta 1966, s. 69.

srdce. Jedná o stejně běžný výraz, jako je „barva“, „světla“ apod. Lze předpokládat, že každý myslivec tyto výrazy zná. Domnívám se, že jsou dokonce všeobecně rozšířené i mezi běžnou populací. Jak je tedy možné, že vedoucí, ač se myslivosti věnuje, odpoví chybně?

Možností je několik. Neznalost vedoucího vylučuje naše znalost aktuálního světa, tj. všeobecná známost výrazu „na komoru“, jak byl popsáno výše.

Dalším důvodem může být přerěknutí či přeslechnutí otázky. Takové verzi však odporuje výstavba textu. Protože je podobný typ rozhovoru v textu vícekrát variován, tj. vedoucí hraje roli znalce, který trpí cizí neznalostí, a dialog po každé dopadá totožně, tedy vedoucí se snaží marně vysvětlit Hantův omyl, musela by jeho chybná odpověď nalézt v textu vnitřní opodstatnění. To však chybí.

Text na žádném místě nesignalizuje, že by se vedoucí měl přerěknout, popř. že by se opakovaně přeríkával. Je taktéž prakticky vyloučeno, že nesprávná odpověď vedoucího je pointou jejich vzájemných rozhovorů. Nenachází se totiž na konci textu, podobné rozhovory proběhnou ještě několikrát a ani jedinkrát nevyústí podobným způsobem. Navíc taková pointa by byla zcela nepřipravená předchozím textem, prakticky by tudíž nebyla rozpoznatelná.

Že by se jednalo o spiklenecké pomrkávání modelového autora? Tuto variantu lze opět vyloučit. Text, přes jistou dávku nadsázky, splňuje kritéria realistické fikce a na žádném jiném místě se modelový autor podobným způsobem neodhaluje.

Komika situace nespočívá v tom, že vedoucí odpoví chybně, ale v tom, že správným odpovědím vedoucího není záměrně

správně nasloucháno. Hantá z povídky Baron Prášil se tak zařazuje mezi figury etablované v české literatuře, mezi postavy, řečeno pomocí klišé, „moudrých bláznů“. Postavy, jimž je souzeno rozbíjet řád a navracet původní chaos

Jediným vysvětlením je proto omyl empirického autora, Bohumila Hrabala. Omyl, který je odhalen jako nezáměrný i na úrovni recepce a stává se činitelem snížené uvěřitelnosti celého textu. Dlužno dodat, že se jedná o omyl nepatrný, mnohými čtenáři nerozpoznatelný. Přesto jej nelze pominout, neboť minimální znalost mysliveckého slangu patří ke znalosti Hrabalova modelového čtenáře.

5.1.2 Omyly ve sci-fi a anticipacích

Světy science fiction mají spolu se světy anticipací silnou tendenci zastarávat. Je to dáno zejména tím, že oba žánry vycházejí z aktuálních vědeckých a společensko-historických znalostí světa a ty se pokouší rozvíjet. Protože se však vědecký obraz světa a společenská situace neustále proměňuje a vyvíjí, střídají se vědecké teorie a paradigmaty, stejně jako politické systémy, je vlastně jakákoli představa budoucího stavu věcí určena výchozím bodem v aktuálním světě. Protože však kulturně historický horizont čtenářů budoucí epochy je nutně jiný, tj. jejich encyklopedie jsou obohaceny o znalosti, které nemohl mít autor literárního díla, dostávájí se horizont autora a čtenáře nutně do konfliktu.

Povídka Jana Weisse, *Muž z Marsu*²²¹, splňuje kritéria science fiction, avšak nese též určité rysy anticipace -

²²¹ WEISS, J. *Muž z Marsu*. In: *Zrcadlo, které se opožďuje*. Praha: Československý spisovatel 1964.

zejména společenské uspořádání. Příběh se odehrává v zemi, jež nese základní charakteristiky dobově podmíněné představy Sovětského svazu budoucnosti. Povídka vypráví příběh kosmonauta Klarysina, který se vrátil z několikaletého výzkumu Marsu. Na Zemi prožívá kromě slávy také nový milostný vztah, jehož bezvýchodnost nakonec řeší novou cestou do kosmu.

V prvním plánu je tedy spíše komorní psychologický příběh muže, který se vrátil z daleké cesty a svět, který znal, je proměněn. Problémem je však onen vědecko-fantastický rámec povídky. V textu se totiž objevují reminiscence na Klarysinovu cestu na Mars. Ovšem Mars je v podání textu nekonečně vzdálen našim současným znalostem o této planetě:

V tom okamžiku prudce zatoužil po lesklé hladině mělkého martanského moře, v němž se mohl brouzdat a brodit kupředu hodiny a hodiny k vzdáleným ostrůvkům a pevninám a odpočívat na jejich březích pod modrými kapradinami a nabírat vodu do dlaně a cedit ji skrze sítku, a hledat zlaté broučky v písku.²²²

Nejedná se o klasický autorský omyl, ale o rozdíl kulturněhistorického horizontu empirického autora a modelového čtenáře. Modelový čtenář se již proměnil a je u něj nutné předpokládat základní astronomické znalosti. Modelový čtenář z r. 1962, takový, který by mohl uvěřit, že na Marsu je moře plné života, již neexistuje. Takový čtenář zmizel s prvním uveřejněným detailním snímkem povrchu Marsu. Protože text explicitně neříká, že Mars v povídce je jiný Mars, že se nejed-

²²² tamtéž, s. 269.

ná o planetu Sluneční soustavy, ani nenaznačuje, že se jedná o další hru se čtenářem, svět povídky se stává ne-uvěřitelný.

Podobně jsou v konfliktu se světem textu naše znalosti vesmírných cest – kosmonauti po dlouhých letech rozhodně nevystupují radostně z vesmírné lodi, aby se pak procházeli po rodném městě. Zpravidla trpí svalovou atrofií, osteoporózou a jsou nuceni dlouhodobě rehabilitovat, než jsou schopni běžného života. Přesto právě v případě této povídky nelze hovořit o jednoznačné ne-uvěřitelnosti. Text se totiž o technických podrobnostech oné vesmírné cesty podrobně nezmiňuje, tudíž nechává prostor čtenáři. Ten tak může libovolně předpokládat, že např. problematika návratu kosmonautů na Zemi je již uspokojivě vyřešena.

Lze říci, že obecně platí, že čím více technologických detailů, tím větší nebezpečí ne-uvěřitelnosti do budoucna. Ne-uvěřitelností jsou proto nejvíce ohrožena díla spadající pod subžánrovou kategorii hard science fiction. Díla tzv. soft-science fiction, mezi které lze počítat i Weissova Muže z Marsu, jsou zaměřena spíše na vnitřní prožívání hrdinů v konkrétních situacích. Bylo by proto nesprávné tvrdit, že díla science fiction jsou založena na zcela přesném výkladu vědy a známých přírodních zákonů a nepřipouští žádné výjimky.

Stále je třeba mít na paměti jednak modelového čtenáře, a jednak modelového autora jako soubor textových strategií, tedy již mnohokrát zmiňovaná pravidla hry. Pro množství děl science fiction je např. samozřejmostí překročení rychlosti světla, jež je v současném fyzikálním diskurzu nemožné. Přesto je takové popření fyzikálních zákonů základním předpokladem fungování fikčních světů. Překračování rychlosti světla

je v určitých textech součástí nepsané dohody mezi textem a modelovými čtenáři a stává se literární konvencí.

Zjevně ne-uvěřitelná a neudržitelná je ovšem pro současného čtenáře Weissovy povídky představa budoucí šťastné planety Země jako Sovětského svazu. Nejen proto, že Sovětský svaz jako státní útvar zanikl. A jestliže se navíc postavy oslovují „soudruhu“, jedná se z hlediska současnosti o zjevnou reminiscenci nedávné minulosti, nikoli vzdálené budoucnosti, jak se snaží text evokovat, a tedy o neodhadnutí společenského vývoje. Z povídky zřetelně vystupuje její ideologický rámec a doba jejího vzniku. Rozvíjí mýtus úspěšného sovětského dobývání kosmu. Mytická povaha diskurzu o sovětském kosmickém výzkumu je dána mimo jiné archetypální představou boje dobra proti zlu (Západ proti Východu), ale též jeho hrdinové se vyznačují charakterem bájných dobyvatelů. Tak např. v Klarysinově příběhu lze vysledovat styčné body s řeckým Odysseem, což je mimochodem jedna z nejčastějších sci-fi aluzí.

Text stanovuje nepřijatelná pravidla hry. Schematická zápleтка, zřetelné ideologické pozadí evokující šedesátá léta dvacátého století, nerealistické představy o kosmu a jeho dobývání, to všechno se skládá v text, který je jako celek neuvěřitelný.

Připočítat lze ještě ne-uvěřitelnost dialogů, jimiž se ovšem zabývám na jiném místě.

5.1.3 Autorská lež

Místem ne-uvěřitelnosti však nemusí být pouze zásadní autorský omyl, ale i rozpoznaná lež, tedy vědomý pokus uvést čtenáře v omyl. Zatímco hranice mezi omylem, jenž narušuje zásadním způsobem věrohodnost vypravěče a tím, který ještě nikoli, je tenká, a odpověď na otázku po uvěřitelnosti nemusí být proto vždy jednoznačná. Lež má však pro věrohodnost vypravěče podstatný dopad. Je zásadní překážkou uvěřitelnosti modelovému aktu vyprávění, a tudíž je ve vztahu světa textu a aktuálního světa neakceptovatelná.

Autorská lež se samozřejmě nemůže týkat čisté fikce, ale pouze narativních textů na pomezí fikce a non-fikce, jako jsou již zmiňované deníky, memoáry či biografie. V čisté fikci je možné odlišit lež vypravěče, která je součástí vnitřního uspořádání světa textu, ta se však na uvěřitelnosti podílí jiným způsobem. Lež vypravěče vytváří nevěrohodného vypravěče a ustavuje tak jiný typ čtení.

Je však nutné rozlišit vědomý rozpor se skutečností, který lze považovat za stylotvorný, a lež. V mnohých memoárech se např. setkáváme s hyperbolizací, která má často téměř charakter výmyslu, přesto ji, tak jako jakékoli deformované vyprávění, jež je výsledkem fokalizace, lze přijmout jako záměrný princip výstavby díla, podobně jako hospodskou historiku. Takovým typem vyprávění jsou např. texty Zdeněk Matěje Kuděje, zejména série „cestopisů“ s postavou Jaroslava Haška *Ve dvou se to lépe táhne*²²³, navzdory tomu, že jsou umělecky málo hodnotné a v mnoha ohledech krajně neuvěřitelné.

²²³ KUDĚJ, Z. M. *Ve dvou se to lépe táhne*. Praha: A. Svěcený 1923.

Taktéž určitá míra autostylizace nemůže být považována za lež v pravém slova smyslu. Je, podobně jako hyperbolizace, principem deformujícím vyprávěný svět, avšak lze ji přijmout jako určitý typ vypravěčského gesta. Např. poukazy na vlastní genialitu - a poměřování veškerých vlastních činů skrze vědomí oné geniality - v pamětech Salvátora Dalího bereme jako přirozenou součást vyprávění této postavy. Parafrázujeme-li Monty Pythonův létající cirkus, můžeme prohlásit něco ve smyslu: Všechno, co řekne pan Dalí, je třeba vydělit pěti.

Zásadní problém tkví ve ztížené možnosti odhalit lež jakožto lež, respektive odlišit lež od omylu, který je přirozenou součástí tohoto typu literatury, či stylistického příznaku. Klíč k odhalení lži neleží v žádném případě uvnitř textu, ale vždy vně. Často se musíme spolehnout na pouhou pravděpodobnost, navíc nikoli kvantifikovatelnou. Je zkrátka pravděpodobné, že si lidé pamatují důležité okamžiky svého života a že napíše-li např. bývalý agent StB., že nikdy nebyl agentem StB., tak lže.

Nejčastěji ovšem bývají autobiografické lži odhalovány třetí osobou:

„Po osvobození jsme se přestěhovali do letenského domu, kterému se říkalo Molochov. Dlouho jsme tam ale nevydrželi. Nedlouho po únorovém převratu v roce 1948 nám komunisti dali najevo, že máme být uvolnit... Proč komunisti přikázali komunistovi otci se synem kandidátem KSČ uvolnit být, nevysvětluje. Nemluvě o tom, že na této adrese Belcrediho 60 ve skutečnosti bydleli (podle úředního dokumentu) ještě v květnu 1950. Sledujete? Samé drobné nezbadatelné a 'nevinné' lži, a jak přitom dokáží zásadně měnit pohled na některé historické udá-

losti...,"²²⁴ píše např. Jiří Macků o memoárech hokejisty Zábrodského²²⁵. Byť se jedná spíše o nepřímé důkazy lži, lze je považovat za dostatečně průkazné právě z důvodu pravděpodobnosti. Je nanejvýš pravděpodobné, že autoři biografie (autorizované hokejistou Zábrodským) záměrně lhali o detailech, jež by mohly kontroverzní ikonu československého sportu diskreditovat. Pod tíhou drobných důkazů přestává být svět budovaný textem věrohodný, a tudíž uvěřitelný.

5.2 Nepravděpodobnost na straně fabule

Uvěřitelnost realistické fikce nesnižují jen omyly vypravěče či modelového autora (často ve formě omylů empirického autora zprostředkované modelovým autorem), ale i nepravděpodobnost na straně fabule. Nepravděpodobnost však není tak snadno vymezitelná, jako omyl či nepřesnost, které lze jednoduše prokázat. U nepravděpodobnosti se mnohem spíše jedná o vnitřní nesoulad se světem zkušenosti. Nejčastější námitka proti některým dílům zní: „Tohle se přeci nemohlo stát.“ Možností se však v tomto případě nemyslí možnost z hlediska logiky, ale možnost z hlediska obvyklého zakoušení světa, tj. opakování situací, psychických stavů a procesů, ovšem i narativních struktur. Tak například sbližování Vavřeny a Lenky, jak je vyličené v Jiráskově Filozofské historii²²⁶, je uvěři-

²²⁴ <<http://macku.blog.respekt.ihned.cz/cl-45949190-prirucka-ke-cteni-memoaru-v-z-1>>

²²⁵ PALÁN, A., LUKŠŮ, D. *Vladimír Zábrodský - skutečný příběh hokejové legendy*. Praha, Edice ČT 2010.

²²⁶ (JIRÁSEK, A. *Filozofská historie*. Praha: SPN 1970.) Jednou z vedlejších dějových linií je právě vztah těchto dvou mladých lidí. Lenka je schovankou u paní „aktuárové“, Vavřena je studentem filozofie. Aby se tito lidé mohli sblížit, musí překonat množství překážek, musí svůj vztah tajit - dopisují si (ač bydlí oba v Litomyšli a Vavřena navštěvuje

telné (resp. méně ne-uvěřitelné) pouze na základě naší znalosti, že se děj odehrává v roce 1848. Kdyby se tímto způsobem sbližovali hrdinové románu ze současnosti, bylo by jejich počínání neopodstatněné vzhledem k motivaci a cílům postav, emancipaci pohlaví a vývoji společenských konvencí, a tedy ne-uvěřitelné.

Je však nutné vzít v úvahu fakt, že i texty spadající do realistické fikce, mohou na úrovni fabule využívat prvků deformující vyprávění či svět vypravovaného, jako je např. ironický odstup, hyperbolizace apod., nicméně takové texty bývají jako ironické či hyperbolizované vnímány. Ironický odstup a hyperbolizace jsou součástí záměrného působení díla. To, co by mohlo být vnímáno jako nepravděpodobné, se jeví jako záměrně zveličené, tedy ukazující jinam než pouze dovnitř světa textu, na příběh, fabuli. Jednak může jít o zdůraznění nikoli vyprávěného světa, ale způsobu vyprávění, popř. takový textový segment může sloužit jako prostředek charakterizace vyprávěče či postavy:

Kdepák! /.../ vopici nemůžu ani vidět! Ten pitomec Blechtin, se kterým jsem byl na vandru v Ziegenshalsu, si tam koupil na památku šimpanze. A když jsme se vrátili, tak s tou potvorou bydlil. A že byl sokol, tak ráno cvičíval se síličema svalů... /.../ Ten šimpanz, ta potvora, ten to dělal taky, ale s kšandama. Jednou přijdu na návštěvu a Blechtin, ten pitomec, povídá: „Na, zkus ty síliče svalů, uvidíš, jak je to příjemný.“ A tak jsem ty síliche vzal, ale ta potvora, ten šimpanz, hmátl za ty poniklovaný držáky a teď jsme se

dům paní „aktuárové“) pomocí spolehlivého přítele, sházejí se tajně, aby se dotýkali ramen, vše završuje šťastný sňatek.

*o ty síliče tahali, a když jsme to nejvíc natáhli, tak ta kurva, ten šimpanz, to pustil a mě to poniklovaný držadlo seklo po nose, že jsem tři dny měl z toho voči na štorc. Vopičku, aha!*²²⁷

Nepravděpodobnost na straně fabule se výrazným způsobem objevuje např. v díle Romana Ráže, *Kámen v okně*²²⁸. Jedná se o vcelku banální příběh důchodce Šimona, oběti opakovaného vandalizmu. Jeho pokusy o sjednání nápravy selhávají, je nakonec vtažen do politické hry o předvolební preference a vliv na místním zastupitelstvu a sám je obviněn z vandalství. Na příkladu malého příběhu mají být odhaleny principy fungování moci. Leč román se zcela míjí účinkem, neboť fabule vykazuje tak výrazné rysy nepravděpodobnosti, že se stává zcela neuvěřitelnou.

Záměrně volím delší ukázkou, neboť se v ní objevuje hned několik krajně nepravděpodobných situací, jak v jednání postav, tak v jejich promluvách.

Šimona prochvěl chlad vší silou. Podzimní večer ho zastihl v lehké bundě. Dávno měl být doma.

Vstal.

Ale nezamířil do své uličky.

Začal se zimě bránit. Protáhl se. Podupával a poskakoval. Nakonec zkusil pár dřepů.

Za jedním vozem. Aby nebyl tak nápadný.

Přesto se jím stal.

Městský policista ho spatřil za autem.

Zamířil k němu.

Šimon se vylekal.

Pár kroků od něho byla telefonní budka.

Chtěl se v ní rychle schovat.

Policista ho oslovil, než se mu podařilo zavřít dveře budky a zvednout sluchátko.

„Dobrý večer. Kontrola dokladů.“

²²⁷ HRABAL, B.: *Automat svět*. Praha: Mladá Fronta 1966, s. 129.

²²⁸ RÁŽ, R.: *Kámen v okně*. Praha: Akropolis 2007.

Šimon se vrátil na chodník.
 Od příhody v parčíku nosil u sebe občanský průkaz.
 Našel ho v kapse, podal jej mladíkovi.
 „Co to máte v ruce, pane Šimone?“ zeptal se policista, když mu legitimaci vrátil.
 „V ruce?“ opakoval Šimon udiveně. „Ach, ano, minci, jak vidíte, chtěl jsem právě telefonovat.“
 „Opravdu?“ usmál se policista.
 Otevřel dveře budky, uchopil šňůru telefonu. Na jejím konci chybělo sluchátko.
 „To jsem nevěděl,“ řekl Šimon.
 „To tady ví každý. Ta budka je poničená půl roku. Nač ji taky opravovat? Každý má dnes mobil.“ řekl policista. Náhle změnil přátelský tón v ostře obviňující. „Byl jste tu skrčený za autem s pětikorunou v ruce. Protože jste s ní chtěl to auto počmárat.“
 „To není pravda,“ vzepřel se Šimon. „Proč bych to dělal?“
 „Protože tohle auto patří panu Zbořilovi. To tady ví taky každý. A my navíc víme, že vy pana Zbořila nemáte zrovna moc rád. Že pronásledujete jeho syna. A teď jsme poznali, že jste to vy, kdo čmárá po autech a možná rozbíjí i telefonní budky.“
 „Vy jste se zbláznil!“
 To vykřikl Šimon.
 A urazil tím policistu.
 „Tohle nikdy policistovi neříkejte,“ upozornil ho mladík uraženě. „Kdo ničí jedno, ničí i druhý. Co vás k tomu žene, člověče?! Závist? Vztek? Máte štěstí, že jsem vás načapal dřív, než jste mohl poničit i tento vůz. Řekneme panu Zbořilovi, aby si dal na vás větší pozor. Musím to dát do hlášení. Zasáhl jsem včas. Proto jsem vás při žádném přestupku nechytl. Vlastně je to škoda. Vzali bysme to hned z jedné vody. Takhle vás jen varuju. Nedělejte to. A teď upalujte domů! A nezapomeňte, že vás sledujeme.“²²⁹

První část ukázky uvádí do děje, zobrazená situace ještě zůstává uvěřitelná. Pak ovšem přichází policista. Již útěk Šimona do telefonní budky se jeví jako nepřiliš odůvodněný, navíc schovat se v prosklené²³⁰ telefonní budce lze jistě obtížně, ale budiž. Pak se ovšem děj stává zcela nevěrohodným.

²²⁹ tamtéž, s. 95-96

²³⁰ V textu sice není explicitně řečeno, že je telefonní budka prosklená, nicméně na základě principu minimální odchylky lze tuto skutečnost přinejmenším předpokládat.

Postava nepřiliš inteligentního policisty zajisté do literatury patří. Není pouze součástí anekdot či humoristické literatury, zdomácněla i v detektivkách apod. I v tomto románu vykazuje policistova argumentace rysy nesmírné tuposti. Jeho tvrzení jsou navzájem v rozporu (jak může např. každý vědět, že je telefonní budka rozbitá, když mají všichni mobil a nikdo ji nepoužívá?), poté Šimona absurdně obviní. Jenže obvinění z pokusu o poškrábání laku auta (počmárání pětikorunou, říká text), pokračuje obviněním ze zničení oné telefonní budky. Policista se dále snaží své obvinění obhájit. Neexistující přestupek pak slibuje napsat do hlášení (Jak se sepišuje hlášení o tom, že se nic nestalo?). Navíc naznačuje, že je Šimon městskou policií sledován.

Tato postava tak stačí na minimálním prostoru vykonat (ve smyslu performativních aktů – obvinění je jedním z nich) a vyslovit neuvěřitelné množství iracionalit. Přesto se nejedná o humoristickou literaturu, ale o vážně míněnou obžalobu současné společnosti. Navíc onen policista zastupuje instituci, a protože se děj odehrává ve městě s českým názvem, v Jestřebí, měla by ona instituce, aby byla uvěřitelná, alespoň připomínat jednání podobné instituce současné České republiky, byť by se jednalo o nadsázku. O ni však v žádném případě nejde, neboť text nic podobného na jiném místě nesignalizuje. V tomto případě tak jde o zjevné nesmysly. Domnívám se např., že kompetence městské policie jsou čtenářům Rážovy novely zhruba známe. Jistě mezi ně nepatří sledování osob.

Pozoruhodná je z hlediska uvěřitelnosti i jazyková stránka policistových promluv. Ani ta v žádném případě nesplňuje podmínky stanovené textem, který splňuje kritéria žánro-

vé skupiny realistické fikce. Jazyk literárního díla, včetně jazyka postav, je samozřejmě více či méně stylizovaný. Míra stylizace pak může znamenat kromě jiného posun z jedné žánrové skupiny do druhé, popř. jejich přiblížení. Tady se ovšem objevuje zcela neústrojně a neodůvodněné spojení různých stylisticky příznakových způsobů řeči. „Kdo ničí jedno, ničí i druhý,“ užívá policista obecné češtiny, aby pak ve stejné promluvě vyslovil větu, jež míchá hovorovou češtinu s hyperkorektním vyjádřením: „Máte štěstí, že jsem vás **načpal dřív, než jste mohl poničit i tento vůz.**“ Naprostá nejednotnost by mohla být stylistickým příznakem, leč není. V tomto textu nelze ono kolísání pojmenovat jinak než autorským selháním a neumělostí²³¹. To proto, že podobné užívání řeči je v textu rozeseto zcela náhodně a nemá pro odhalování jeho smyslu sebemenší význam.

Na dvou stranách textu se setkáváme s ne-uvěřitelností zápletky (základní součástí fabule), ne-uvěřitelností postavy, ale i ne-uvěřitelností v užití jazyka. Přiznejme, že jde o ne-uvěřitelnost fatální.

Jedním z určujících prvků fungování světa je samozřejmě náhoda, nedopatření, neočekávaná situace apod. To, co se v běžném životě stává, bývá mnohdy tak groteskní a neočekávatelné, že samotní aktéři oněch situací je doprovázejí slovy: „Tohle kdybys někomu vyprávěl, tak ti neuvěří.“ Jde o to, že některé situace v sobě zahrnují tolik složitých dějových zvratů a propojení, že zpětné vyprávění o nich působí konstruovaně. Je na vypravěči, které detaily vynechá a které do-

²³¹ MUKAŘOVSKÝ, J. *Záměrnost a nezáměrnost v umění*. In: *Studie I*. Brno: Host 2007, s. 367.

tvoří, aby svět jeho vypravování působil věrohodně, uvěřitelně.

Totéž platí pro fikční texty. Zdálo by se přitom, že literatura má v tomto případě volné ruce. Nikoli. Věrohodnost vyprávění je totiž též záležitostí míry. Jak ovšem už bylo naznačeno, významnou roli hraje postava vypravěče a komunikační situace, ve které se nachází. Tak se například v textových segmentech splňujících kritéria hospodské historiky setkáváme s orálním charakterem promluvy, s profúzí²³², tedy nadměrnou štědrostí slova, s výraznou, až groteskní hyperboličností, ale též typickou tematikou. Všechny tyto prvky umožňují na poli fabule přehánět, spojovat nesourodé skutečnosti, posilovat prvek konstruovanosti, aniž by byla oslabena uvěřitelnost promluvy. Během recepce totiž dochází ke korekci, již si vynucuje postava vypravěče, podobným způsobem, jaký jsem uváděl v případě omezených vypravěčů v ich-formě, jako byli vypravěči dětští, zvířecí apod. Vypravěč v ich-formě je součástí fikčního světa, na jehož základě probíhá korekce fabule. Je-li jeho vyprávění nevěrohodné, neznamená to, že by byl nevěrohodný fikční svět, ve kterém se pohybuje. Je-li ovšem nevěrohodné vyprávění autorského vypravěče, je nevěrohodný celý fikční svět.

Autorský vypravěč je opět paradoxně v nevýhodě. Jako ten, kdo svět svého vyprávění konstruuje, je zodpovědný za to, že jím konstruovaný fikční svět je zároveň věrohodný, tj. zachovává míru. Pokud fabule obsahuje příliš mnoho prvků neočekávané náhody, překvapení, vnitřně nemotivovaných dějových

²³² ČERNÝ, V. *Za hádankami Bohumila Hrabala, pokus interpretační*. In: *Essaje o české a slovenské próze*. Praha: Torst 1994, s. 111.

zvratů apod., může se stát, že začne působit jako nereálná. Nicméně i taková charakteristika může být součástí žánru. K dobrodružné literatuře rozhodně určitý nadbytek akce rozhodně patří.

Samozřejmě neexistuje žádná metoda, která by byla schopna přesně spočítat a doložit, co je ještě ve vyprávění akceptovatelné a co nikoli. Přesto tuto míru běžně odhadujeme. I v obvyklých komunikačních situacích umíme obvykle odlišit lidového vypravěče od lháře.

Příklad nevěrohodnosti fabule způsobené nedodržením míry představuje novela Jaroslava Rudiše, *Potichu*²³³. Všechny postavy (pokud zrovna necestují po světě) žijí v pražských čtvrtích a jejich osudy se jakoby náhodně během jediného dne prolínají. Tak může řidič tramvaje, Petr, pozorovat přistávající dopravní letadlo, právě v okamžiku, kdy z konference v Lisabonu přiváží úředníci Hanu, Američan Wayne potkává u Muzea staršího chlapíka v hnědém kabátě, Vladimíra, jednu z klíčových postav celého textu, aby se pak v dlouho dopředu připravovaném finále všichni mohli potkat v klubu Akropolis na koncertě, na kterém účinkuje Vanda, sexuální partnerka tramvajáka Petra, již ovšem Wayne potkal už během dne na přechodu pro chodce atd., a každý sehrát svou roli vzhledem k vypointování příběhu.

V Rudišově textu jsou náhodná setkání zdánlivě nenápadně, leč neustále signalizovaná. Prolínání osudů vystupuje jako nápadný konstrukční prvek, avšak zůstává pouze jím. Je to způsobeno jednak nepříliš rozvitým dějem, jednak již zmíněnou zdůrazněnou vypointovaností příběhu. „Čechovovská puška“

²³³ RUDIŠ, J. *Potichu*. Praha: Labyrint 2007.

zkrátka vystřelí, avšak mezi začátkem příběhu a jeho vyústěním nevzniká hlubší vazba, pointa není zdůvodněna vnitřní motivací postav ani celkovým směřováním děje a všechna hromadící se náhodná setkání jen značkují cestu k očekávanému rozuzlení. Příběh tak působí nepřirozeně a, v konečném důsledku, silně ne-uvěřitelně. Není ničím jiným než pouhou skládačkou a jeho fikční svět se v průběhu recepce jako celek neaktualizuje.

5.3 Neuvěřitelnost na straně užití jazyka

Ukázka z románu Romana Ráže naznačila, v čem spočívá hlavní problém jazykového ztvárnění fikčního světa. Tam, kde má jazyk sloužit budování významu, vystupují do popředí nepřesnosti, nedokonalosti či zjevné chyby, ať už v rovině morfologické, lexikální či syntaktické.

Problematika ne-uvěřitelnosti textu pramenící s chybného užití jazyka se prolíná zejména s otázkami jazykového kliše. To bude pojednáno v samostatné kapitole. Zde postačí několik krátkých ukázek.

Roli podrývající autoritu textu mohou hrát i obyčejné pravopisné či gramatické chyby. Je zřejmé, že množství drobných chyb, zejména v interpunkci zůstává buď nerozpoznáno, nebo nejsou pro uvěřitelnost podstatné. Přesto mohou nastat situace, kdy špatná redakční práce znevěrohodní celé umělecké dílo. Takovým případem mohou být krátké prózy Hany Lundiakové z povídkového souboru *Vrhnout*²³⁴. Anotace na internetu totiž čtenáře upozorňuje na to, že:

²³⁴ LUNDIAKOVÁ, H. *Vrhnout*. Zlín: Kniha Zlín 2010.

*/.../ jde o prózu na první pohled gramatickou: autorčino psaní se rodí především z kreativního přístupu k lexiku a stylu. Jde o vědomou návaznost na takovou tradici, kterou v 60. letech rozvíjely mj. Bohumila Grögerová (v knize Meandry) nebo (takřka celým svým dílem) Věra Linhartová - o prózu výrazně experimentální.*²³⁵

Text ovšem obsahuje množství chyb jak pravopisných: „s vybledlými motýli“²³⁶, tak tvaroslovných: „drže“²³⁷ místo držíc apod. Protože paratext výrazně signalizuje odlišné užití jazyka v těchto prózách, de facto upozorňuje i na zmíněné nerespektování jazykové normy. Při bližším ohledání těchto drobných lapsů se však ukazuje, že nehrají pro význam textu - jakkoli posunutý - žádný význam, ale že zůstávají prostými chybami.

Důsledkem je snížení uvěřitelnosti celého literárního experimentu. Staví jej vlastně do pozice nepovedeného výrobku, jehož údajná experimentálnost je pouhým pokusem o marketingové ozvláštnění zmetku. Na druhou stranu je třeba dodat, že Lundiakové prózy v konečném důsledku tyto „chyby“ pravděpodobně přežijí.

Jde ovšem o zvláštní úkaz, kdy podstatnou roli nehraje dílo samotné, ale i okolnosti literárního provozu, zejména redakční práce.

Existuje nespočet případů, kdy špatný překlad doslova zabil umělecké dílo a svým způsobem pro něj uzavřel konkrétní trh.

²³⁵ <<http://www.kosmas.cz/knihy/151736/vrhnout/>>

²³⁶ LUNDIAKOVÁ, H. Zlín 2010, s. 35

²³⁷ tamtéž, s. 51

Úloha chybného či neobratného užití jazyka má pro uvěřitelnost jednoznačné dopady. Patří k nim zejména efekt rušivosti, který dává vyniknout chybné či nepřesné konstrukci a podřívá tak jistou iluzivnost fikčního vyprávění. Fikční svět je odhalen jako konstrukce tam, kde má působit iluzivně. Chyba či neobratnost na sebe strhává pozornost. Podobně jako když řemeslník vytvoří zmetek.

Zde je ovšem třeba se vrátit k problematice záměrnosti. Odchyłky od jazykové normy např. v díle Ladislava Klímy jsou vnímány jako záměrné, stejně jako záměrně vnímáme např. „šikmost“ věže v Pise.

Neobratností, kterou vnímáme naopak rušivě, může být například věta z románu Tomáše Hokeše *Malý bůh*: „Nepřátelský kůň na mě mrkal jasným očima.“²³⁸ Jde samozřejmě o zvolení lexika – kůň *mrkající* na nepřátelského bojovníka vytváří v tomto případě nezáměrný komický efekt. Je zřejmé, že svoji roli hraje četnost stylistických nedostatků. V případě románu Tomáše Hokeše jich je velké množství, a proto se podílejí na snížené uvěřitelnosti celého textu.

Specifické užívání řeči, ve kterém obzvlášť jasně vynikají neobratnosti a nepřesnosti, je přímá řeč.

5.3.1 Přímá řeč postav a její mutace

Zcela specifickou součástí narativních literárních děl je přímá řeč postav. Rysy přímé řeči však v sobě nesou i jiné úseky textu, jakési její mutace, ať už se jedná o nevlastní přímou řeč nebo o řeč polopřímou, jež znamenají větší či men-

²³⁸ HOKEŠ, T. *Malý bůh*. Praha: Lubor Kasal 2004, s. 113.

ší míru kontaminace pásma vypravěče řečí postav. Podstatným rysem přímé řeči a jejích mutací je mimo jiné to, že se od pásma vypravěče odlišuje. Nejde jen o rozlišení diakritické v případě přímé řeči, ale zejména o rozlišení stylistické. Přímá řeč neplní pouze sdělovací funkci, ale též funkci stylistického příznaku. Charakterizuje jednotlivé postavy, může signalizovat jejich emoce, sociální zařazení, vzdělání, jejich životní postoj apod.

Další její vlastností je její stylizovanost. Přímá řeč nekopíruje skutečnou mluvu, protože písemný a orální projev užívají různé prostředky. Osobní kontakt s mluvčím umožňuje porozumět jeho promluvě i na základě nonverbální komunikace, navíc lze do takové komunikace aktivně zasáhnout, lze se zeptat na upřesnění, přitakat, jedná se o aktivitu obou stran komunikace, vysílatele i adresáta promluvy. Mluvený projev navíc obsahuje množství zámlk, opakování, přeřeknutí, plevelných výrazů, vycpávek, ale i nepřesností typu vyšinutí z vazby, jež přesto nebývají vnímány rušivě. Zejména proto, že se v mluveném projevu nelze vracet zpět. Komunikace probíhá v reálném čase. Významnou roli hraje též kontext, ve kterém je promluva pronášena, jenž ustavuje základní předporozumění. K mluvenému projevu patří specifické útvary jazyka. Hovorová forma spisovné češtiny či nespisovná řeč nemusí být pocítována jako příznaková, zatímco je-li hovorové či nespisovné formy užito v písemném projevu, jedná se o určité stylistické rozlišení.

Písemný projev musí svou nevýhodu nepřímého kontaktu autora a adresáta, ale i oslabenou roli kontextu kompenzovat přesností sdělení, složitější syntaxí, interpunkcí apod. Zna-

mená to, že přímá řeč nikdy nemůže být totožná se skutečnými promluvami, ale je vždy do určité míry stylizovaná. To platí i v nefičkčném diskurzu. Příkladem může být rozdíl mezi doslovným přepisem promluvy a interview.

Nejprve doslovný přepis (jedná se o přepis veřejného vystoupení bývalého předsedy KDU-ČSL, Jiřího Čunka):

*Tak ta očekávaná, ta očekávaná přednáška má být skutečně spíše zahájením diskuse, jak jsem řekl předtím. A ještě předtím než začnu, tak chci říct, že to je nastolení a vstup do této problematiky, protože mezi Vámi nejsou jenom politici, ale mezi Vámi vidím mnoho těch, se kterými jsem se radil, kteří přímo v terénu se této problematice věnují a kteří budou dále spolu s námi rozpracovávat tak, abychom příště už mohli přijít s jasným konceptem, který bude moci být vtělován do jednotlivých zákonů.*²³⁹

Promluva začíná částicí „tak“, jež zde plní funkci hovorového návazného prostředku na předchozí komunikaci. Podobnou funkci plní i ukazovací zájmeno „ta“. Výraz „ta očekávaná“ je dvakrát zopakován, aniž by ono opakování hrálo pro porozumění promluvy smysl. Je pouhým zadrhnutím v řeči. Opakování výrazu „předtím“ v první a následující výpovědi by v písemném projevu bylo považováno za stylistickou neobratnost, zde jej lze ještě tolerovat. Vedlejší věta v druhé výpovědi „že je to nastolení a vstup do této problematiky“ obsahuje v písemném projevu nevhodné ukazovací zájmeno a navíc se jedná o typické vyšínutí z vazby. Je fakt, že zde se již objevují rétorické

²³⁹ <<http://vojtanavratil.blog.respekt.ihned.cz/c1-46019450-co-rekl-a-co-nerekl-jiri-cunek-doslovny-prepis-audio-nahravky>>

prohřešky, jež i v ústním veřejném projevu působí jako neobratnost, přesto je během vystoupení vnímáme méně rušivě než při četbě. Další zbytečné opakování výrazu, tentokrát jde o předložkové spojení „mezi Vámi“, nacházíme v téže výpovědi. Navíc je zde zcela chybně užito slovesa „rozpracovávat“. Buď se jedná o nedokončenou výpověď a není zmíněno, co budou oni odborníci rozpracovávat, nebo zde mělo být užito jiné sloveso, např. pracovat...

Text tedy vykazuje nedostatky, jež v některých případech mohou bránit jeho porozumění. V případě, že by se jednalo o novinový článek, jehož součástí by byla citace projevu Jiřího Čunka, by jistě byly tyto neobratnosti redaktorem upraveny tak, aby text působil koherentněji.

Srovnáme-li první ukázkou s ukázkou promluvy téhož mluvčího v redakčně zpracovaném interview, zjistíme, že i přes určité stylistické nedostatky, jež lze přičíst na vrub jak autoru promluvy, Jiřímu Čunkovi, tak redaktorce, se jedná o souvislejší výpověď, kterou ovšem během recepce vnímáme jako orální projev:

Když začínáte mluvit takhle, je to pro mě signál, že bych měl zavěsit telefon. My jsme stěhovali podstatně víc rodin a většinou to smysl mělo. Jenom u šesti rodin ze sta se náš záměr nepovedl. To je asi sedmnáctina. Ale všechny rodiny se určitě do Vsetína vrátit nechtějí. A já ani nevím, jestli se mají kam vrátit.²⁴⁰

²⁴⁰ Právo, 11/2007.

Vraťme se však k diskurzu fikčnímu. Míra stylizace přímé řeči závisí v první řadě na typu textu a literární konvenci platné v tom kterém období. Nepředpokládáme např., že Bajaja bude užívat obecné češtiny, podobně jako v totálně realistic-
kých Hrabalových prózách by působilo nevěrohodně (pokud by se ovšem nejednalo o záměrné užití hyperkorektní češtiny, o stylistický příznak), kdyby postavy dělníků v kladenských hutích hovořili hyperkorektní češtinou.²⁴¹

Lze samozřejmě vysledovat i určité vývojové tendence ve stylizaci přímé řeči. O dialogu jako prvku oživení či posunutí děje, kdy se přímá řeč příliš neodlišuje od pásma vypravěče, po přímou řeč jako prvku charakterizující postavu, kdy řeč postav zcela odráží sociální zařazení, emoce, vzdělání či pózu. Lyrizující próza modernistů zase pracuje se symboly, zvukomalbou, i přímá řeč je lyrizovaná, plná zámlk, náznaků apod.

Obecně lze říci, že za bezpříznakovou a stylově neutrální chápeme obvykle takovou přímou řeč, jež se svým charakterem blíží normám spisovného jazyka - její psaná podoba si takovou formu vynucuje - popř. stylu pásma vypravěče.

Je tedy zřejmé, že text si stanoví svá pravidla v používání přímé řeči. Přesto bývá přímá řeč velmi často prvním ukazatelem nevěrohodnosti či ne-uvěřitelnosti textu. Jedno z nejčastějších recenzentských kliše zní, že dialogy šustí papírem.

²⁴¹ Srv. HRABALOVU povídku *Jarmilka* (In: *Sebrané spisy Bohumila Hrabala*, sv. 3. Praha: Pražská imaginace 1992.) s její upravenou verzí pro oficiální tisk pod názvem *Majitelka hutí* (In: *Poupata*. Praha: Československý spisovatel 1970.), a jejich uměleckou působivost. Druhá umírněná verze působí méně věrohodně, styl a téma textu si vynucují explicitnější užití obecné češtiny a slangu.

Je to způsobeno tím, že dialogy reprezentované v textu zpravidla přímou řečí, si podržují mimetický charakter. Nejsou ani tak performativními řečovými akty, jak tomu bývá u výpovědí v pásmu vypravěče (dialogy se podílejí na konstrukci fikčních fakt menší měrou), ale spíše napodobují živou řeč. Tím není řečeno, že výroky v pásmu postav nemohou mít performativní sílu – stejně jako performativní řečové akty v aktuálním světě. Ba navíc mají jistou performativní sílu též v rámci funkce ověření, jak bylo rozebráno výše. Přesto je jejich mimetická funkce oproti funkci performativní posílena a jako taková také vnímána²⁴².

Nejčastějším případem ne-uvěřitelnosti přímé řeči je její přílišná „literárnost“²⁴³. To se týká zejména realistických fikcí, ale i science fiction, některé typy fantasy – zejména ty, které se odehrávají v tzv. reálném světě, ale i moderních pohádek apod. Určitá knižnost s archaizujícími prvky je naopak obvyklá pro historickou prózu, klasickou pohádku (ta se vlastně odehrává v jakémsi mytickém dávnověku), mýty, pověsti, mytologizující fantasy apod.

Za příliš „literární“ lze považovat takovou přímou řeč, jež v sobě nese prvky literární konvence, které zjevně vystupují do popředí. Obsahuje knižní výrazy a obraty, jež se v běžné mluvě nevyskytují (viz *Kýho výra* níže²⁴⁴), stejně tak větná stavba nese v sobě rysy knižnosti. Podmínkou ne-uvěřitelnosti je pak samozřejmě vztah přímé řeči a záměrnosti

²⁴² Viz např. scénický dialog ve Stanzelově typologickém kruhu vyprávěcích situací.

²⁴³ Uvozovky jsou užity proto, že každá přímá řeč užitá v literárním díle je literární. V tomto případě se jedná spíše o stylistickou charakteristiku.

²⁴⁴ kapitola *Klíše*

textu. V *Rozmarném létě* (mj. na základě užití jazyka v pásmu vypravěče) bude knižnost vnímána jako funkční stylistický příznak. Aby „literárnost“ přímé řeči hrála roli pro uvěřitelnost fikčního světa, musí být vnímána jako nezáměrná.

I když jsem uvedl, že v užití přímé řeči je posílen její mimetický charakter, neplatí toto tvrzení beze zbytku. Je nepochybné, že většina promluv pronesených v aktuálním světě je zcela banální, mimo jiné proto, že se týká nejprimitivnějších záležitostí existenčních, intimních apod. Narativní literatura však z čistě ekonomického hlediska užívá přímé řeči omezeně, vybírá si to, co je podstatné, čímž spíše potvrzuje svoji konstruovanost. Tím není řečeno, že přímá řeč nemůže být banální. Opět však platí, že banalita přímé řeči musí být vnímána jako záměrná, příznaková a zejména funkční.

Jestliže se Jaroslav Kříž ve svém románu *Kruhy na vodě* snaží se vši vážností kriticky analyzovat podstatu naší společnosti - jeho postavami jsou vědečtí pracovníci a umělci, román je složitě strukturován na základě metafory vody jako makrostruktury (vodní tok, vztahy uvnitř kapaliny jsou metaforou společnosti a vztahů mezi lidmi, zatímco mikrostrukturami jsou molekulární vazby, tedy jednotlivé postavy a jejich osudy), pak níže uvedený dialog zcela narušuje koherenci vypravěčského gesta:

„/.. / Včera jsi mi tak říkala.“

„Já? A kdy, prosím tě?“

„Když jsem spravil ten vodovod.“

„To byl pašák, ne paša. Nižší šarže, víš. Mimochodem, už zase ka-pe.“

„Pašák?“

„Ne. Vodovod.“

„Tak ho zas spravím.“

„A budeš zase pašák? To tedy ne, snížím ti hodnotu. /.../ Jmenuji tě mrtáfou. /.../ Mrtáfa zas není tak nízká hodnota. Velí celé četi žblabuňků.“

„Já ti dám žblabuňku!“²⁴⁵

Nejde snad o to, že by se podobný dialog nemohl v aktuálním světě odehrát, byť je to krajně nepravděpodobné, ale spíše o to, že tento rozhovor zřetelně vybočuje z intencí modelového autora – narušuje stylovou, ale i ideovou jednotu díla, kterou si text povětšinou podržuje a působí v konstrukci fikčního světa jako cizorodý prvek, resp. jako prvek zcela nadbytečný. Ne-uvěřitelnost se tedy neodehrává uvnitř fikčního světa, ale na poli konstrukce, na poli fikčního aktu tvorby světa.

Lze namítnout, že nadbytečnost, profúze, je poměrně frekventovanou vlastností literárního dialogu, že např. v dobrodružné literatuře často plní spíše roli vycpávky. Je-li nomže tyto dialogy-vycpávky čtenáře nikterak neupoutají, v textové strategii nehrají významnou roli (zpravidla posouvají či naopak zdržují děj), modelového autora nemají zaujmout. Ovšem v tomto případě na sebe dialog strhává nechtěnou pozornost.

Je to způsobeno zejména užitím několika expresivních de-minutiv krátce za sebou (pašák, mrtáfa, žblabuňka), jimiž se častují postavy partnerů v intimní chvíli. Kontrast jejich

²⁴⁵ KŘÍŽ, J.: *Kruhy na vodě*. Litomyšl: Paseka 2005, s. 114.

vlastností (dospělost, vzdělanost) s těmito pojmenováními, jež patří spíše do dětského slovníku (ačkoli žádnou z postav necharakterizuje infantilita), působí nepřiměřeně. Zároveň dialog zadrhává v okamžiku, kdy se pozornost přesouvá ke kapajícímu vodovodu (*Mimochodem, už zase kape.* „*Pašák?*“ „*Ne. Vodovod.*“).

Banalita zdůrazněná užitím výrazných stylistických prostředků tak znevěrohodňuje vypravěče. Neusvědčuje jej ze lži, ale poukazuje na jeho nezáměrnou neobratnost.

Nejčastějším příznakem nevěrohodnosti, a tudíž neuvěřitelnosti je nesoulad mezi postavou a její mluvou, zejména tam, kde je přímé řeči užito jako prvku charakterizace postavy. V románu Jana Davida Novotného *Sidra Noah* se objevuje následující replika, kterou pronáší postava vietnamského trhovce. Jedná se o jeho reakci na pokus jedné z postav získat slevu na boty:

*„Pche! Vy Češi,“ odfrkl Vietnamec a nacpal boty zpátky do igelitu a nastavil dlaň. „At’ nešeru! Sto padesát!“*²⁴⁶

Problémem tohoto dialogu spočívá v nesouladu světa textu s referenčním světem textu, jímž je Praha v roce 2002. Postava Vietnamce se projevuje typicky komolenou češtinou. Zároveň ovšem užije idiomatického vyjádření „*At’ nešeru*“, jež patří spíše do výbavy rodilých mluvčích. Aktuální svět, ve kterém by ti vietnamští obchodníci, kteří mají problémy s češtinou, pronášeli věty prošpikované frazémy spadající do obecné češtiny, je krajně nepravděpodobný. Nemluvě o konvenční předsta-

²⁴⁶ NOVOTNÝ, D. J. *Sidra Noah*. Praha: Knižní klub 2010, s. 62.

vě zdvořilého asijského obchodníka, jež nekoresponduje s uvedeným dialogem. Protože však dílem není signalizován pokus o revizi takové konvence, ale jedná se o málo podstatný úsek děje, stává se dialog jedním z mnoha ukazatelů neuvěřitelnosti celého románu.

Do podobné situace nás dostává Jiří Stránský v novele *Stařec a smrt*, kde se postavy chlapců českých rodičů vyrůstající v Irsku, jejichž rodným jazykem je angličtina, byť je jejich rodiče také učí česky, setkávají se svým pražským dědečkem. Probíhá mezi nimi tento dialog:

*Stařec zdvihl dlaň: „To teda není... jen to přesně nepochopil, a to není jeho vina, ale moje. A tohle slovo - rehabilitace - znamená, že nám řekli, že jsme byli nevinní a že jsme byli v tom kriminále nespravedlivě, a že nás za tu nespravedlivost odmění. Penězma, metálama, tak různě...” „Metál je něco jako heavy metal?” musel se Franta zeptat.*²⁴⁷

To, co zde působí poněkud rušivě, je otázka chlapce na význam slova metál. Takto by se mohl zeptat možná chlapec, jehož rodným jazykem je čeština, i když i to je dost nepravděpodobné, protože být odměněn heavy metalem by byl v případě rehabilitace politických vězňů, o níž v dialogu jde, nonsens zjevný i malému chlapci. Pokud je však jeho rodným jazykem angličtina, zvuková shoda českého slova metál a anglického metal [metl] pro něj nepřipadá v úvahu. Spíše svědčí o chybné představě empirického autora o anglické výslovnosti.

²⁴⁷ STRÁNSKÝ, J. *Stařec a smrt*. Havlíčkův Brod: Hejkal 2007, s. 58.

O podstatném vlivu přímé řeči na uvěřitelnost světa textu svědčí mimo jiné i její vztah k uvozovací větě a pásmu vypravěče. Přímá řeč je pronášena v situacích, v určitém kontextu. Pokud kontextu neodpovídá, působí nevěrohodně. Korepondence s kontextem se však opět projevuje v zesílené mimetičnosti. Přímá řeč musí být nejen obsahově a stylisticky uvěřitelná, ale též „vyslovitelná“ v dané situaci.

„*Chystají se nás přepadnout!*“ zařval jsem.“ říká hrdina knihy Miroslava Žambocha *Zabiják*²⁴⁸. Jedná se o fantasy, které lze zařadit k textům na pomezí pohádky a fantastického realismu. Nejde však ani tak o obsah, ale o uvozovací větu. Sloveso „zařvat“ signalizuje zpravidla nervové vypětí postav, v tomto typu textů patří k bojovým scénám, což je také tento případ, váže se k úsečným rozkazům, větným ekvivalentům, zvoláním. Věta „*Chystají se nás přepadnout!*“ se však po intonační stránce nehodí k verbu zařvat. Čistě proto, že ji „zařvat“ ve skutečnosti nelze. Obsah uvozovací věty je v nesouladu s formou přímé řeči. Přímá řeč začíná vyjevovat svou nepřirozenost příliš okatě.

Podobně neústrojně působí časté užívání obrátů typu „*zdvihl významně prst*“ či „*významně pokýval hlavou*“ v románu *Sidra Noah* Davida Jana Novotného. Slovo významně bývá v nesouladu s obsahem. V okamžiku pronášení promluv uvozených tímto způsobem se v příběhu neděje nic významného, ba ani obsah promluv onu významnost nikterak nepodtrhuje. Autorský vypravěč je usvědčován z neobratnosti, a proto znevěrohodněn.

²⁴⁸ ŽAMBOCH, M. *Vlk samotář*. Praha. Triton 2008, s. 56.

5.4 Kliše

Jedním z nejčastějších, a také posledních prohřešků proti uvěřitelnosti literárního díla, kterému se práce věnuje, je bezesporu užití kliše, a to na jakékoli úrovni textu. Ať v konstrukci příběhu, charakterizaci postav (viz problematika typizace), prostředí, užití literárních postupů, toposů, ale též v užití jazyka. Ta všechna poukazují na konstruovanost fikčního světa textu a nejedná-li se o metafikci, chápeme jeho užití jako nezáměrnost, neumělost.

V textech pracujících se sebeodhalujícími postupy (parodii, blasfémii, grotesce apod.) může být prvek kliše užit záměrně. Stává se potom součástí záměrného působení díla a nevnímáme jej rušivě. Je ovšem zřejmé, že takové užití kliše je součástí „pravidel hry“, text takový způsob čtení vyžaduje.

Nejdříve je však pojem kliše nutné alespoň zhruba charakterizovat, neboť jej budu nadále užívat v širším významu, než bývá zvykem, nejen jako *ustálený automatizovaný slovní obrat či jako otřelý jazykový prostředek*²⁴⁹. Domnívám se, že takové vymezení pojmu nekoresponduje s tím, jak běžně bývá v literární komunikaci využíván. Šklovskij hovoří o kliše nikoli jako o pouhém jazykovém prostředku, ale spíše jako o ustáleném schématu. Kliše tak může být též záležitostí stylu, tematiky, fabule apod.

Klišé je v první řadě třeba chápat jako projev intertextuality, a tedy součást intensionální složky významu textu,

²⁴⁹ PETRÁČKOVÁ, V., KRAUS J. a kol. *Akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia 2000.

součást jeho textury.²⁵⁰ Vzniká automatickým opakováním fráze, postupu či schématu v různých textech na jakékoli jejich úrovni a přestává být nositelem samostatného významu, stává se pouze reprezentací sebe sama ve stejném významu, v jakém „ledová svěžest“ žvýkačky nereprezentuje žádnou z jejich vlastností v aktuálním světě. Milenci objímající se na břehu moře před zapadajícím sluncem neodkazují na milence a západ slunce v aktuálním světě, ale jsou pouhou literární konvencí (čímž nemá být řečeno, že není milenců objímajících se při západu slunce na břehu moře)²⁵¹.

Ne z každého opakování se však stává klišé. Jako klišé není vnímáno to, co je přirozenou vlastností literární komunikace, jako např. gramatická pravidla jazyka, některé obraty, jež jsou součástí konkrétního žánru („bylo nebylo“), ale i určitá dějová schémata (viz Proppova Morfologie pohádky). Klišé musí být jako klišé rozpoznáno a vnímáno. To platí i tam, kde je ho užito záměrně. Stává se jím to, co bylo původně chápáno jako ozvláštnění, nikoli to, co je vnímáno jako přirozené.²⁵²

Pro rozpoznání klišé je zásadní, odkud aktualizujeme fikční svět textu, popř. odkud aktualizujeme fikční akt vyprávění. Dějiny klišé jsou do určité míry dějinami recepce. To, co bylo vnímáno jako nové v minulosti, může se ze součas-

²⁵⁰ DOLEŽEL, L. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum 2003, 199.

²⁵¹ Domnívám se, že milenci na břehu moře jsou typickou ukázkou toho, jak literární konvence zpětně může ovlivnit chování jedinců v aktuálním světě. Kolik zřícenin hradů by zůstalo zachováno, nebýt romantismu?

²⁵² viz ruští formalisté – srv. s frází – Karel Čapek (ČAPEK, K. *Kritika slov*. Praha: Zátiší 1920.): „Fráze se definuje jako ustálené rčení; ale řekne-li nám někdo tak ustálené rčení jako ‚Dobrý večer‘, Nenazveme ho ještě proto frazémem. Mnoho výroků, které pronášíme v obyčejném životě, jsou rčení naprosto ustálená. Milionkrát už bylo řečeno ‚Bolí mě hlava‘ nebo ‚To se ty dny krátí‘. A přece to nejsou fráze.“

ného hlediska jevit jako klišé. Naopak některá dávná klišé se mohou stát záměrností, ozvláštněním. Například jazyková klišé starší literatury mohou působit jako básnicky účinné archaismy.²⁵³

Klišé bere fikčním entitám jejich fikční existenci, protože (zpravidla) nechtěně odhaluje literárnost. Výstižně tuto situaci charakterizuje Karel Poláček v jednom ze svých sloupků.

„Kýho výra, desátníku,“ pravil vojín Knotek (podle kalendáře Československý rolník na rok 1921), „zdá se, že jsme obklíčeni.“

*Zvolal-li vojín Knotek: „Kýho výra“, pak dlužno mu upříti existenci. Jisto totiž je, že nemůže existovati vojín, ať již Knotek či jiný, jenž odlehčil by si při seznání choulostivé strategické situace tímto zaklením. /.../ Zaklení „Kýho výra“ je totiž čistě literární citoslovce. Vyskytuje se pouze v konvenčních povídkách a románech, ve kterých rozšafný mistr-švec vzývá svatého Kryšpína, žid prská a staříčkový farář otcovsky šňupá ze své památné tabatěrky. – Jen tam, kde kmotr Vávra, obdělává své rodné lány, prozpěvuje písně, ve kterých velebí jednak Boha za dary Jeho, za druhé skřivánka za to, že sype stříbrné perličky ze svého hrdéla, čímž také velebí Boha, mohou si lidé odlehčovat citoslovcem „Kýho výra“.*²⁵⁴

²⁵³ MUKAŘOVSKÝ, J. Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: *Studie I.* Brno: Host 2007, s. 376.

²⁵⁴ POLÁČEK, K. *Sloupky*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky 1998, s. 162.

Proto se klišé významně podílí na ne-uvěřitelnosti množství textů. Je hlavním činitelem ne-uvěřitelnosti nejen pro realistickou fikci, ale zasahuje všechny žánry²⁵⁵.

5.4.1 Jazyková klišé

Jazyková klišé (někdy též fráze) patří k nečastějším prohrěškům všech typů literárních textů. Největší jeho podíl samozřejmě nalézáme v publicistickém stylu a v konzumní literatuře typu červené knihovny, ve které se samozřejmě mísí všechna možná klišé. Nikterak například nepřekvapí, že:

*Učitel byl překvapen **prostým a přitom vkusným zařízením bytu** a také **vlídným přivítáním** paní Záhorové,*²⁵⁶

nebo:

Vřele stiskl** Libušinu teplou ruku na rozloučenou a obrázek její kudrnaté hlavy **se mu v mysli nesmazatelně spojil s omamnou vůní rezedy.²⁵⁷

²⁵⁵ Viz např. sci-fi a klišé v textu Ondreje Herce (HEREC, O.: *Z teorie modernej fantastiky*. In: <<http://www.litcentrum.sk/43108>>): „Klišé ozrejmjuje známe ako ešte známejšie, familiarizuje ozvláštnenie pre čitateľa, ktorý je s ním už oboznámený a očakáva ho ako podmienku príťažlivosti textu. Klišé má identifikačnú funkciu: čitateľ vie, čo si kupuje, keď sa v knihe píše o vzbure počítačov, nadprieštorských pohone a brutálnych mimozemšťanoch. Klišé je lenivé a neinvenčné opakovanie starých nápadov až po detaily. Napríklad, chlapec z vedľajšieho bloku začne tretiu svetovú vojnu, lebo ovládol vojenský počítač Pentagonu, pútnik v čase zašľapne motýla a zmení tým budúcnosť, slizké zelené chápadlá netvorov, magický kryštál, démon v podobe dieťaťa, verný šarkan v úlohe koňa – to všetko, skôr než pocit zázraku, vyvolá iba súcitný úsmev na tvári tolerantného čitateľa. Tí menej tolerantní zanevrú na autorov nehorázných nezmyslov. Od zázračného ku smiešnemu môže byť iba krôčik.“

²⁵⁶ JAVOŘICKÁ, V. *Rodné brázdy*. Praha: Road 1992, s. 83.

²⁵⁷ Tamtéž, s. 84.

V tomto typu literatury je hromadění klišé nutností. Souvisí zejména s ekonomikou textu. V první řadě jde totiž o vyplnění schématu milostné povídky a ustrnulé jazykové obraty pomáhají dospět k předem danému a očekávanému cíli. Jsou vlastně ustálenými znaky indexické povahy. *Prosté a vkusné* zařízení bytu nahrazuje jednak popis místa děje, ale zároveň pomocí konvenčně užitých hodnotících adjektiv prostý a vkusný charakterizuje i postavy. Plní tak i roli jakéhosi katalyzátoru fabule.

V kombinaci s vlídným přivítáním máme před sebou pravděpodobně bydliště venkovské dívky, jež pro svou dobrotu dojde zaslouženého štěstí.²⁵⁸ Vřelé stisknutí Libušiny ruky je konvenčním vyjádřením budoucího milostného vztahu postav. Posiluje jej nesmazatelnost dojmu v hrdinově mysli a nutné osudovosti mu dodává omamná vůně rezedy, již pak bude možno variovat na konci textu.

Omamná vůně je obvyklým lyrizujícím klišé. Zastavuje jakoby na okamžik čas a činí fikční prostor magickým. Postavy, jež do něj vstupují, se stávají do určité míry cizorodým prvkem, vetřelci. Prostor prosycený omamnou vůní signalizuje svoji jinakost a má na vetřelce zpravidla dvojí účinek. Pozitivní, jako je tomu v případě rozebíraného textu, kdy je hrdina vůní okouzlen natolik, že ji pak vždy spojuje s milovanou osobou. Omamná vůně tedy zprostředkovává magický kontakt a vetřelec je tímto prostředkem připoután k původně cizímu prostoru.

²⁵⁸ V případě této povídky je štěstí hlavní hrdinky pouze dočasné, leč zůstává nesmazatelně vryto do její tváře: „Uložili ji do rakve a pokryli celou paličkami rezedy. A Řehořovi se zdálo, že se její vosková tvář spokojeně usmívá...” (tamtéž s. 93)

Neméně častá však bývá i negativní funkce zmíněného slovního obratu. Omamná vůně vyznačuje nepřátelský prostor a je postavě nepříjemná. Takovou funkci plní např. těžké omamné vůně voňavek buržoazních dam v budovatelském románu. Jindy je hrdina vůní omámen, unaven či přímo otráven, aby se mohl dostat do spárů nepřátelských mocností. Taková situace však nebývá součástí realistické fikce.

Jazyková kliše se také realizují v pásmu postav během přímé řeči. Nejčastěji se jedná o jakousi ustrnulou typizaci řeči, kdy je záměrem díla vyjádřit řeč určitého typu postavy. Nejčastěji to bývají příslušníci mládeže. Snad proto, že mládež v aktuálním světě užívá množství plevelných výrazů, neologismů a expresiv, jež jsou výrazné, ale též rychle zastarávají. Jedním z takových výrazů je hodnotící adjektivum „hustý“:

*„Ještě jsem se myslím nepředstavil. Já jsem profesor Kristián Rybárik.“ Otočila se. „Kristián? Tak to je **hustý**.“ „Zdá se to trochu staromódní, že?“ „Staromódní? Ale ne. Je to **hustý**.“²⁵⁹*

Nejde v žádném případě o to, že by mládež takové hodnotící adjektivum nepoužívala, ale o to, že je užíváno jako typická charakteristika řečového úzu v literatuře i filmu příliš často a téměř výhradně.

Tendence zastarávat hraje pro tento druh řečových stereotypů negativní roli. Ve starších textech mnohdy ony „autenticizační“ prvky na současné čtenáře působí zcela neuvěřitelně. Ať už jsou to výrazy jako „žabec“, „žúžo“ apod.

²⁵⁹ NĚMEC, J. *Hra pro čtyři ruce*. Brno: Host 2010, s. 181.

Spojení jazykového klišé, klišé fabule a klišé postav reprezentuje následující ukázka:

„Neserte mě, Blochu! Neuče mě dějiny! Husiti jsou husiti, na ty nám nešahejte!“ naštvál se šéf a namířil výhružně na Ernsta Blocha prst, jako by ho chtěl rovnou zastřelit. *„Zato vy Židi, si myslíte, že vám patří celý svět! Jenže já vám něco řeknu, Blochu! Čerstvá zpráva! Rezoluce Valného shromáždění OSN zcela jasně ztotožňuje sionismus s rasismem. Protože Židi v Izraeli soustavně utiskují Palestince! Jo, takhle to je.“*

„Nesmysl,“ namítl Ernst Bloch. *„Kdybyste si tu rezoluci z třicátého zasedání přečetl, tak zjistíte, že v ní nepadne ani slovo sionismus, ani rasismus, dokonce v ní není jedna jediná zmínka o Izraeli. Mluví se v ní jen o Organizaci pro osvobození Palestiny.“*

„Hele, tuhle informaci mám z novin. Chcete snad říct, že Rudý právo lže?!“

„Těžko soudit, já ho nečtu.“

„Tak víte co, Blochu? Máte padáka! Na takový, jako jste vy, tu nejsme zvědavý. Tady nejste v zednářský lóži, tohle je národní výbor!“²⁶⁰

V první řadě se jedná o stereotypní fabuli se zlým vedoucím komunistou. Vyjádřený nesouhlas – navíc usvědčující z hlouposti, je okamžitě tvrdě trestán. V tomto případě výpovědí ze zaměstnání. Ovšem klišé fabule vystupuje výrazně do popředí zejména vinou užití klišé jazykového *„Máte padáka!“* (v tomto případě dokonce nesprávně užitého, protože výraz se

²⁶⁰ NOVOTNÝ, D., J. *Sidra Noah.*, Praha: Knižní klub, 2010, s. 269.

do češtiny vrací až s návratem „kapitalismu“). Následuje další jazykové kliše na úrovni frazeologie, a to „*Na takový, jako jste vy, tu nejsme zvědavý,*“ jehož je sice v kontextu užito správně, přesto zůstává stereotypem, který je výbavou množství textů a filmů o období mezi léty 1948 - 1989. Kliše v tomto případě vzniká na základě opakování.

5.4.2 Kliše a postavy

Klasický realismus 19. století a zejména jeho pokračování ve století dvacátém přináší typizaci postav. Postavy-typy se tak stávají další formou kliše. Koneckonců jazyková charakteristika takových postav využívá kliše jazykových, o nichž již byla řeč. Postava-kliše však není pouhou realistic-kou licencí. Setkáme se s ní v prakticky všech literárních směrech a žánrech.²⁶¹ Realismus však typizované postavy v literatuře pevněji ukotvil. Je jasné, že nejvíce typ klišovitých postav zdomácněl v triviální literatuře.

Typologie postav se samozřejmě s vývojem kulturně historického horizontu proměňuje. Jestliže pro realismus 19. století je běžná charakteristika postavy na základě její národní příslušnosti, popř. jejího venkovského či městského původ (stranou nezůstává ani vztah postavy ideám boje za národní sebeurčení), později hraje důležitější roli společenské postavení, aby bylo vystřídáno hlediskem čistě třídním atd.

Zajímavý pohled nabízí proměny jednoho typu postavy, resp. kontextu, ve kterém se pohybuje a který pomáhá spoluvytvářet. Příkladem budiž postava soukromého podnikatele

²⁶¹ Příkladem budiž romantický poutník, socialisticko-realistický váhavý intelektuál či hrabalovský pábitel.

v jejích proměnách (pan továrník, krutý kapitalista, podnikatel-zbohatlík) v průběhu 20. století po současnost.

Klasickým představitelem postavy, jež se stala klišé, je, již v ukázce dokumentující neuvěřitelnost na straně fabule, hloupý policajt.

Literárním žánrem, který je právě tímto klišé masivně zasažen, se stává klasická fantasy „tolkienovského“ typu, tedy taková, kterou lze podle Ryanové zařadit k literárnímu žánru pohádka, a která se odehrává v jakémsi mytickém čase a prostoru. Právě ji charakterizuje stereotypní zastoupení určitých typů postav se stálými vlastnostmi nepřiliš se neodlišujícími od původní předlohy, tj. Tolkienovy Středozemě. Tolkien samozřejmě vychází zejména ze severské mytologie, ale texty tohoto typu fantasy zpravidla odkazují tolkienovský, nikoli přímo na původní zdroje.

Tak se mohou v nepřeborném množství knih, ale i RPG²⁶² objevovat stále stejní vousatí trpaslíci ohromné síly, výborní horníci a zpracovatelé kovů ovládající zejména bojové sekery²⁶³, stejně jako ledově krásní a vznešení elfové, ať již temní nebo světlí²⁶⁴, či obludní skřeti²⁶⁵, nemluvě o kouzelnících či dracích.

²⁶² RPG = role playing games (hry založené na hraní rolí), jež vycházejí zejména ze známého Dračího doupěte, ale mají i podoby počítačových her (Warcraft) či živé akce (LARP).

²⁶³ Např. trpaslíci v dílech Marcuse Heitze, Andrzeje Sapkowského, Martina D. Antonína či ve světě RPG Warcraft či Dračího doupěte. V parodickém podání se pak s nimi setkáváme např. v Úžasné Zeměploše Terryho Pratchetta.

²⁶⁴ Elfové v dílech Raimonda E. Feista, A. Sapkowského, Poula Andersona, Marcuse Heitze nebo Christophera Paoliniho, stejně tak jako ve Warcraftu či Dračím doupěti.

²⁶⁵ Kromě děl výše zmíněných autorů a RPG se s nimi lze setkat i v díle J. K. Rowlingové.

5.4.3 Kliše na straně fabule

K častým čtenářským zážitkům patří vědomí, že od prvních stran víme, jak se bude příběh dále vyvíjet. Stává se tak v okamžiku, kdy uspořádání fabule schematicky kopíruje fabuli jiného textu. Může být ovšem součástí žánru, jako je tomu u fabule dobrodružných románů, fantasy, červené knihovny, hororu se všemi jejich subžánrovými kategoriemi²⁶⁶ apod. Neexistence kliše by zde naopak byla nemilým překvapením²⁶⁷, což ovšem neubírá kliše podíl oslabení uvěřitelnosti.

Příklad ukázkového kliše na straně fabule se objevuje v knize *Dorel Levron: Odsuzuje se Dorel Levron*. Text pod zmíněným pseudonymem vydává slovenský autor Jozef Patocz a líčí v něm autobiografické zážitky své kriminálnícké kariéry.

Román složený z divokých dobrodružství Dorela Levrona je rámován posledním vypravěčovým pobytem v německém vězení a celý text je koncipován jako románová zpověď:

*Když jsem se rozhodl napsat tuto knihu, musel jsem si konečně po dlouhé době přiznat pravdu. Všechno, co jsem si namlouval a v co jsem doufal, byla iluze. Musím vykročit znova, po svých. Takže, vážení, já vystupuju. A vystupuju sám.*²⁶⁸

Přesto se původní „zadání“ vypravěčovi nedaří udržet.

²⁶⁶ supernatural, survival aj.

²⁶⁷ Eco ve svém konceptu otevřeného díla výslovně uvádí Bondovky jako příklad díla uzavřeného, tedy založeného na opakování schématu. Ba připisuje onomu opakování schopnost vyvolat čtenářský zážitek, rozkoš. Opakování obvyklého schématu připravuje čtenáři potěšení, jelikož zde nalezne přesně to, co už zná a čeho si cení. Takováto struktura vyprávění vede čtenáře k „imaginativní lenosti“ a „umožňuje vznik vyprávění nikoliv jako něčeho neznámého, ale jako něčeho již známého“.

²⁶⁸ LEVRON, D. *Odsuzuje se Dorel Levron*. Brno: Host 2005, s. 15.

Světy zločinu a věznic totiž líčí s téměř romantickým zaujetím. Jeho podvody nejsou obyčejným trestným činem, ale uměleckým dílem hodným génia. Vypravěčův nástup do vězení není ledajakým odnětím svobody, ale vstupem mistra na scénu. Kde se objeví, tam si rychle získává respekt. Umí kličkovat mezi paragrafy, má cit pro obchod, vyzná se v lidech. Po jeho odvážných činech sice následují tvrdé pády, hrdina se však nevzdává a dokáže s nepřízní osudu zápasit. Pro své odpůrce, pokud se nenechají napálit hned zpočátku, se stává noční můrou. Nechybí mu však velké srdce a cit pro spravedlnost. Jeho zločiny se často stávají spravedlivou pomstou – tu vydírá nevěrnou manželku s milencem, aby pomstil sebevraždu jejího manžela, tu podvede, vydáváje se za veksláka, nafoukaného ředitele podniku...

Dorel Levron je zjevným pokračovatelem romantických hrdinů typu Jánošíka, Babinského či Lipse Tuliana se všemi jejich atributy a fabule jednotlivých epizod včetně hodnotových soudů téměř kopírují dobrodružství těchto postav literární historie. Text navíc stanoví svá vlastní kliše. Děj má spíše epizodický charakter a jednotlivé epizody jsou vystavěny vždy na podobném principu stereotypního opakování. To, co bychom běžně vnímali jako pravidla žánru, brakového loupežnického románu, v tomto případě vnímáme rušivě.

Tím hlavním důvodem je nesoulad se záměrností textu, který zjevně prozrazuje ambice být skutečnou osobní uměleckou zpovědí, nikoli jenom zpovědí jako rámcem dobrodružného románu. Prozrazují to nejen vypravěčova slova ze začátku textu, ale též užití uměleckých prostředků zřetelně odkazujících k tzv. vysoké literatuře. Ať už se jedná o prolínání časových

rovin, střídání stylistických postupů – dynamické narace, sebereflexivních úvah, k nimž se váže užívání uměleckých jazykových prostředků, zejména obrazných pojmenování: „*Život je koktejl sladkých i hořkých chvil, trpkých poznání i zrádných a silných alkoholů a falešných nadějí,*“²⁶⁹ apod.

Na druhou stranu ovšem zůstává poměrně banálním kriminálním příběhem, jehož hlavní charakteristikou je stereotypní opakování zápletek jednotlivých epizod.

Že může opakování stylistických postupů z jiných textů zakládat kliše, je celkem zřejmé. Nicméně jak odlišit intertextovost od stereotypnosti? Vhodný příklad nabízí variace na populární *Deník Bridget Jonesové*, jejíž rozbor uzavře tuto disertační práci.

Po zpopularizování románu autorky Helen Fieldingové stejnojmenným filmem (2001) se na pultech knihkupectví objevuje kniha Boženy Svárovské, *Deník odbarvené blondýny*²⁷⁰. Princip variování zahraniční předlohy prozrazuje nejen deníková forma obou textů, ale i postava vypravěčky. Ta je v obou případech nezadanou mladou ženou, zaměstnankyní redakce módních časopisů, která touží po životním partnerovi, ale místo toho zažívá jedno milostné zklamání za druhým. Obě ženy žijí v zajetí negativních představ o svém vzhledu, obě nakonec musí volit mezi dvěma partnery. Podobnou roli hrají v obou textech postava matky, dobrých přítelkyň atd. Výčet podobností by samozřejmě mohl dále pokračovat.

Podstatné je, v čem spočívá ne-uvěřitelnost díla české autorky. Stranou zatím ponecháme nízkou stylistickou a jazy-

²⁶⁹ tamtéž, s. 338.

²⁷⁰ SVÁROVSKÁ, B. *Deník odbarvené blondýny*. Praha: Mladá fronta 2007.

kovou úroveň textu, včetně pravopisných chyb, jež přebíjí možnost s textem smysluplně komunikovat, popř. rozpory ve světě textu, kdy se kupříkladu na jedné straně objevuje vedlejší postava pekaře, aby byl o několik stran dále nazýván kuchařem.

Cílem je ukázat, že v některých případech lze opakování podobné výstavby textu, včetně základní fabule, považovat za znevěrohodnění celého světa textu.

Na vině zejména výrazný obchodní úspěch anglické předlohy²⁷¹ a její zfilmování. V tomto případě není nutné, aby k opakování docházelo ve velkém množství děl, jako je tomu v nejběžnějším případě vzniku klišé, ale stačí globální marketing a množství prodaných titulů jediného díla.

Svou roli hraje též fakt, že Hellen Fieldingová zvolila pro svou prózu výraznou stylistickou formu, tedy deník²⁷². Zacílila na určitou, z marketingového hlediska významnou, skupinu potenciálních čtenářů, ženy ve středních letech, zároveň ovšem čtenářky ženských magazínů. Kontrast „skutečného života“ a světa vytvářeného módními časopisy hraje v textu (tu explicitně, tu implicitně) významnou roli. Lze spekulovat o tom, do jaké míry se jednalo o záměr a do jaké míry autorka spíše intuitivně vytušila tuto „mezeru“ na trhu, nicméně výsledkem je mohutný obchodní úspěch.

Protože popkultura je založena na principu reprodukce, nemohlo na sebe zopakování podobného přístupu dlouho čekat. Takovým textem se na českém knižním trhu stala zmíněná kniha

²⁷¹ Např. na našem knižním trhu byla v r. 2002 nominována na cenu Český Bestseller – 2002 (cena udělovaná v předvečer veletrhu Svět knihy).

²⁷² Podobně lze jako jisté „odcizení“ formy a částečně i obsahu vnímat poněkud drsnější verzi Tajného deníku Adriana Molea Sue Towsendové, Mládí v hajzlu C. D. Payna.

Boženy Svárovské. Ta ovšem není ničím jiným než reprodukcí mechanickou. Není naplněna novým významem, pouze přejímá postupy a základní charakteristiky předlohy. Odlišnosti, kterými je např. vyšší míra cynismu vypravěčky, jsou jen drobnými odchylkami od celkového vyznění díla.

Text Boženy Svárovské prozrazuje skrze napodobení jiného díla svoji konstruovanost a stává se tak ne-uvěřitelný. Zaměření na určitou cílovou skupinu čtenářů naznačuje, že nejde o sebeodhalující fikci, jež nabízí metatextovou recepci. Svou roli, kromě kontextu, do kterého dílo zapadá, nakladatelstvím počínaje a křiklavou obálkou konče, hraje významnou roli též jistá dávka neumělosti. Ukázka, jež tento jev dokumentuje, je ponechána v původní podobě s chybami a stylistickými nedostatky. Některé jsou dále rozebrány v poznámkách:

„Myslíš, že to je v pořádku, když je devět večer a ty pořád sedíš v práci,²⁷³“ křičím na NĚJ do telefonu. Víím, že to je k ničemu, protože za poslední měsíc jsem podobně křičela dvacetkrát a jediný výsledek, ke kterému jsme došli, je jeho nocování na gauči v obývacíku.

„A co sex? Už jsme ho úplně vynechali?“ vyhýknu²⁷⁴ vzteky závěrečnou větu. Po ní se toíž²⁷⁵ vždycky rozbřečím a prásku telefonem. To je na dlouhodobém vztahu super, že už přesně víte, co bude následovat. Když se konečně uklidním, přemýšlím, jestli mělo smyslu vůbec telefonovat. Moje kamarádka Markéta by řekla, že nemělo, protože chlapa nezměníš a když²⁷⁶ se mu pokoušíš něco vysvětlit,

²⁷³ Chybná interpunkce - místo čárky patří otazník.

²⁷⁴ Stylisticky nevhodné lexikum

²⁷⁵ Chybějící písmeno - tisková či redakční chyba.

²⁷⁶ Chybějící interpunkce.

tak o tobě bude jen říkat kamarádům, že jsi hysterka. Jenže její metoda není taky ideální, protože naposledy ji přítel vyhodil z bytu tak rychle, že si ani nestihla pořádně zabalit kufr²⁷⁷.

Dílo Hany Svárovské rozhodně patří do nižších pater literatury i v rámci popkultury a není velkým uměním poukázat na jeho slabiny. Cílem bylo ilustrovat rychlost, s jakou si kliše v současné masové kultuře klestí cestu. Málokterý prvek ozvláštnění ujde tomu, aby jej popkultura nestačila zachytit, zpracovat a učinit z něj nové kliše.

Podstatný je výsledek užití kliše ve všech rovinách textu: Otřesení uvěřitelnosti fikčního světa, ale i vypravěčského gesta. To nicméně nebrání komerčnímu úspěchu *Deníků odbarvené blondýny*. Hlavní roli v tomto procesu hraje globální trh a zmíněný princip reprodukce. To už je ovšem téma na zcela jinou práci.

²⁷⁷ Fráze, již lze označit za jazykové kliše.

6 Závěr

Ve své práci jsem se pokusil o vytvoření teoretického zázemí pro prozkoumání funkce uvěřitelnosti, která je přirozenou součástí narativního textu, resp. procesu aktualizace jeho světa během recepce.

Jsem přesvědčen, že nutností bylo prosadit dynamický model uvěřitelnosti, který ji nepředpokládá jako stálou vlastnost literárního díla, ale jako vlastnost podmíněnou recepcí a faktory, které ji ovlivňují. Jak jsem uvedl, jsou jimi zejména kulturněhistorický horizont epochy, referenční rámec textu, záměrnost díla, relace přístupnosti a zároveň zkušenostní horizont. Vyhýbám se tak teoretické strnulosti, jež zapomíná na dobovou podmíněnost jakéhokoli uměleckého i ne-uměleckého díla a jeho recepci.

Zároveň je třeba osvobodit fikční světy z uzavření do sebe, jak koneckonců dnes již činí řada teoretiků. Fikční světy nestojí samy o sobě, ale jsou součástí kontextu a ten vstupuje do jejich recepce a podílí se na jejich aktualizacích a ověření. I tak, že některé fikční skutečnosti se mohou v průběhu času stát ne-uvěřitelnými, jako je tomu např. u martanského moře v analyzované povídce Jana Weisse.

Za důležité pro svou práci považuji zavedení obou typů uvěřitelnosti, a to uvěřitelnosti fikčnímu světu textu a uvěřitelnosti fikčnímu aktu tvorby. Domnívám se, že se mi tak z hlediska uvěřitelnosti podařilo vyřešit problematiku sebe-odhalující fikce, která se v teoretické rovině potýká zejména s epistemologickými omezeními.

Značnou část disertační práce jsem věnoval i textům spadajícím k nefikčnímu diskurzu, popř. k přechodovým útvarům, jako jsou autobiografie či deníky. Je až překvapivé, kolik podobností z hlediska světatvorby lze najít mezi fikcí a non-fikcí. Ukazuje se, že jednotlivé polemické příspěvky jsou schopny budovat naprosto odlišné, kontradiktorní světy. Přesto samy o sobě vykazují rysy uvěřitelnosti a není v silách čtenáře rozhodnout, který z obou textů bude „pravdivý“ svět.

Zde také vidím jednu z možností dalšího rozvíjení konceptu uvěřitelnosti. Lze jej totiž nejen uplatnit na různé umělecké formy, druhy a žánry, ať už se jedná o lyriku, film, drama, výtvarné umění, ale i na útvary nefikční povahy. Mohou to být útvary náležící mediálnímu či administrativnímu diskurzu apod. Zajímavá je právě ona dobová a kontextuální podmíněnost, bez níž není recepce možná. Kolik materiálu by nabídl např. tak běžný útvar jako profesní životopis či pracovní posudek.

Neméně podstatné jsou ovšem principy, na jejichž základě věříme něčemu tak efemérnímu, jako je text, film, nebo televizní reportáž, a že ony principy ovlivňují i vnímání světa, jež jsme si zvykli považovat za aktuální. Ani ten se však nevyhýbá paradoxu fikce.

A tak se nakonec neobejdeme bez Tertullianova: „*Věřím, protože je to absurdní.*“ Byť ani Tertullianovým autorstvím si nemůžeme být jisti...

Literatura

ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: OIKOYMENH, 2008. 292 s. ISBN: 978-80-7298-131-1.

AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. 2. vyd. Harward UP, 1975. 192 s. ISBN-13: 978-0674411524.

Bílek, P. A.: *Hledání jazyka interpretace*. 1. vyd. Brno 2003. 360 s. ISBN 8072940805.

ČERNÝ, V. *Za hádankami Bohumila Hrabala, pokus interpretační*. In: *Eseje o české a slovenské próze*. Praha: Torst, 1994. 192 s. ISBN: 80-85639-21-1.

ČULÍK, J. <<http://www.blisty.cz/2009/9/18/art49000.html>> 2009.

DOLEŽEL, L. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003. 312 s. ISBN: 80-246-0735-2.

ECO, U. *Malé světy*. In: *Česká literatura* 6/1997.

ECO, U. *Meze interpretace*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2005. 332 s. ISBN: 80-246-0740-9.

ECO, U. *Lector in fabula: Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*. 1. vyd. Praha, Academia, 2010. 256 s. ISBN: 978-80-200-1828-1.

ECO, U. *Šest procházek literárními lesy : přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia, 1997. 196 s. ISBN 8071982482.

FRAZER, J. G. *Zlatá ratolest*. 3. vyd. Praha: Aleš Čeněk, 2007. 675 s. ISBN: 978-80-7380-017-8.

GADAMER, G. *Warheit und Method* (1975): *Truth and Method* (trans. by Garrett Barden an John Cumming). New York: Seaburry Press, 1990.

Garčic, J. <<http://www.vkol.cz/cs/aktivita/konference-a-odborna-setkani/9--rocnik-odborne-konference/clanek/odraz-kulturnich-procesu-v-cestopisne-literature/>>

GOODMANN, N. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. 2. vyd. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968. 290 s. ISBN-13: 978-0915144341.

GOODMANN, N.: *Způsoby světatvorby*. 1. vyd. Bratislava: Archa, 1996. 152 s. ISBN 8071151203.

HEREC, O.: *Z teorie modernej fantastiky*. In: <<http://www.litcentrum.sk/43108>> 2003-2009.

HOLÝ, J.: *Skaz a hospodská historka*. 1. vyd. In: *Mezi okrajem a centrem. Studie z komparatistiky*. Pardubice 1999. 227 s. ISBN 80-7044-479-7.

- KENNANOVÁ, S. R. *Poetika vyprávění*. 1. vyd. Brno: Host, 2001. s. ISBN: 80-7294-004-X.
- KERÉNYI, K., JUNG, C. G.: *Věda o mytologii*. Vyd. 1. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997. 264 s. ISBN: 80-85880-32-6.
- INGARDEN, R. *Umělecké dílo literární*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988. 419 s. ISBN: 80-207-0104-4.
- ISER, W. *Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře*. in: Aluze, roč. VIII, č. 2/3, 2004.
- ISER, W.: *Apelová struktura textů*. In: *Čtenář jako výzva*. 1. vyd. Brno: Host 2001. 340 s. ISBN: 80-86055-92-2.
- JANKOVIČ, M. *Dílo jako dění smyslu*. 1. vyd. Praha: Pražská imaginace, 1992. 94 s. ISBN: 80-7110-060-9.
- JAUSS, R. *Čtenář jako instance nových dějin literatury*. In: Aluze, roč. VI, č. 2, 2002.
- JAUSS, R. *Dějiny literatury jako výzva literární vědě*. In: *Čtenář jako výzva* (Výbor prací kostnické školy recepční estetiky). 1. vyd. Brno: Host 2001. 340 s. ISBN: 80-86055-92-2.
- LEJEUNE, P. *On Autobiography*. 1. vyd. Minneapolis: University of Minnesota Press 1989. 320 s. ISBN-13: 978-0816616329.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Structural Anthropology*. Chicago: Chicago UP. 1976. 389 s. ISBN: 0-226-47491-7.
- MUKAŘOVSKÝ, J. *Záměrnost a nezáměrnost v umění*. In: *Studie I*. 2. vyd. Brno: Host 2007. 556 s. ISBN: 978-80-7294-239-8.
- NEUBAUER, Z. *Space, time, and order*. In: *Space, time, and order in asian and european tradition*. Praha: FF UK, 1994.
- OUELLET, P. *Vnímání fikčních světů*. In: Aluze, č. 2, Roč. VII, 2003.
- PAVEL, T. G. *Fikční entity*. In: Aluze, č. 1, Roč. VIII, 2004.
- PAVELKA, Z. *Hra na Vietnamku*. In: *Právo*, 5. října 2009.
- PAVELKA, Z. *Kdo je Lan*. In: *Právo* 26. listopadu 2009.
- PEREGRIN, J.: *Význam a struktura*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 1999. 292 s. ISBN: 80-86005-93-3.
- PETRÁČKOVÁ, V., KRAUS J. a kol. *Akademický slovník cizích slov*. 1. vyd. Praha: Academia 2000. ISBN 80-200-0607-9.
- PLESKA, G. <http://www.aluze.cz/2002_01/tale.php> 1998-2008.

- Radford, C., Weston, M. *How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?* In: Proceedings of the Aristotelian Society, Supplemental č. 49. 1975.
- RICOEUR, P. *Čas a vyprávění I.: Zápletka a historické vyprávění*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2000. 319 s. ISBN: 80-7298-017-3.
- RICOEUR, P. *Čas a vyprávění II.: Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2002. 246 s. ISBN: 80-7298-051-3.
- RICOEUR, P. *Čas a vyprávění III.: Vyprávěný čas*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2007. 414 s, ISBN: 978-80-7298-105-2.
- RONENOVÁ, R.: *Možné světy v teorii literatury*. 1. vyd. Brno: Host, 2006. 296 s. ISBN 80-7294-180-1.
- RYANOVÁ, M. L. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. 1. vyd. Bloomington: Indiana University Press, 1991. 291 s. 0-253-35004-2.
- RYANOVÁ, M.: *Fikce, nefaktuály a princip minimální odchylky*. In: Aluze, roč. IV. č. 3, 2005.
- Ryanová, M.: *Možné světy v soudobé literární teorii*. In: Česká literatura 6, Praha 1997.
- Schneidcer, S. *Paradox of Fiction*. In: <<http://www.iep.utm.edu/fict-par/>> 2009
- SEARLE, J. *Expresion and Meaning, Studies on the Theory of Speech Acts*. Cambridge University Press 1979. 189 s. ISBN 0-521-31393-7.
- STANZEL, F. K.: *Teorie vyprávění*. 1. vyd. Praha: Odeon 1988. 322 s.
- STIERLE, K. *Co je recepce u fikcionálních textů*. In *Čtenář jako výzva (Výbor prací kostnické školy recepční estetiky)*. 1. vyd. Brno: Host 2001. 340 s. ISBN: 80-86055-92-2.
- ŠKLOVSKIJ, V.: *Teorie prózy*. 3. vyd. Praha: Akropolis, 2003. 288 s. ISBN: 80-7304-026-3.
- VODIČKA, F. *Struktura vývoje*. Reedice 1. vyd. Praha: Dauphin, 1998. 616 s. ISBN: 80-86019-63-2.
- WALTON, K. L.: *Mimesis as Make-Believe*. 1. vyd. Cambridge, London: Harward UP, 1990. 450 s. ISBN: 0-674-57603-9.
- MACKU, J. <<http://macku.blog.respekt.ihned.cz/c1-45949190-prirucka-ke-cteni-memoaru-v-z-1>> 2010.
- <<http://um.edu.my>> 2011.

Prameny

- ALLEN, W.: *Vyřídít si účty*. 1. vyd. Praha: Argo, 1997. 94 s. ISBN : 80-7203-539-8.
- BOCCACCIO, G.: *Dekameron*. 6. vyd. Praha: SNKLHU, 1959. 824 s.
- CARROL, L. *Alenčina dobrodružství v kraji divů a za zrcadlem*. Praha: Aurora, 2004. 326 s. ISBN: 80-7299-074-8.
- COTÁZAR, J. *Nebe, peklo, ráj*. Praha: Mladá fronta, 2001. 604 s. ISBN: 80-204-0899-1.
- ČAPEK, K. *Kritika slov*. 1. vyd. Praha: Zátíší, 1920. 111 s.
- ČECH, S. *Nový epochální výlet pana Broučka, tentokráte do XV. století*. Praha: Orbis, 1950. 118 s.
- ČERNÝ, V. *Paměti I - III*. Brno: Atlantis, 1992 - 1994. ISBN : 80-7108-072-1.
- DIVIŠ, J. *Teorie spolehlivosti*. 1. vyd. Praha: Torst, 1994. 688 s. ISBN: 80-85639-28-9.
- DOUSKOVÁ, I. *Hrdý Budžes*. 1. vyd. Brno: Petrov, 2002. 168 s. ISBN: 8072271326.
- DROZD, J. *Ještě jednou a naposled Petr Bezruč*. In: Tvar 2004/06.
- DROZD, J.: *Petr Bezruč je ve mně*. In: Tvar 2004/01.
- DÜRRENMATT, F.: *Soudce a jeho kat. Podezření*. Praha: Mf, 1971. 147 s.
- DUTKA, E. *Slečno, ras přichází*. 1. vyd. Praha: Prostor, 2004. 240 s. ISBN: 80-7260-121-0
- FOWELS, J. *Francouzova milénka*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 2003. 414 s. ISBN: 80-7207-527-6.
- FUKS, L. *Pan Theodor Mundstock*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1963. 187 s.
- GOGOL, N. V. *Mrtvé duše*. 5. vyd. Praha: Odeon, 1975. 334 s.
- GOGOL, N. V. *Petrohradské povídky*. 1. vyd. Praha: Svět sovětů, 1963. 224 s.
- HANČ, J. *Události*. 1. vyd. Praha: Torst, 1995. 390 s. ISBN 80-85639-54-8.
- HOKEŠ, T. *Malý bůh*. 1. vyd. Praha: Lubor Kasal, 2004. 208 s. ISBN: 80-903465-1-0.
- HRABAL, B. *Ostře sledované vlaky*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1965. 88 s.

- HRABAL, B.: *Automat svět*. 1. vyd. Praha: Mladá Fronta, 1966. 336 s.
- HŮLOVÁ, P. *Paměť mojí babičce*. 1. vyd. Praha: Torst, 2002. 240 s. ISBN 80-7215-174-6.
- CHARMS, D. I. *Dobytčku smíchu netřeba*. 1. vyd. Praha: Argo, 1994. 201 s. ISBN: 80-85794-04-7.
- JAVOŘICKÁ, V. *Rodné brázdy*. 1. vyd. Praha: Road, 1992. 125 s.
- JIRÁSEK, A. *Filosofská historie*. 2. vyd. Praha: SPN, 1950. 150 s.
- JURÁČEK, P. *Deník*. Praha: Národní filmový archiv, 2003. 1077 s. ISBN: 80-7004-110-2.
- KAFKA, F. *Povídky*. 1. vyd. Praha: SNKLU, 1964. 259 s.
- KAFKA, F. *Zámek*. 6. vyd. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1997, 411 s. ISBN: 80-85844-30-3.
- KAPITÁŇOVÁ, D. *Samko Tále - Kniha o hřbitově*. 1. vyd. Brno: Host, 2004. 148 s. SBN: 80-7294-222-0.
- KLÍMA, L. *Jak bude po smrti*. In: *Vteřiny věčnosti*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1967. 290 s.
- KLÍMA, L. *Sebrané spisy IV., Velký roman*. Praha: Torst, 1996. 376 s. ISBN: 80-85639-72-6.
- KOHOUT, P. *To byl můj život??, 1. díl*. 1. vyd. Praha - Litomyšl: Paseka, 2005. 328 s. ISBN: 80-7185-717-3.
- KOHOUT, P. *To byl můj život??, 2. díl*. 1. vyd. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2006. 352 s. ISBN: 80-87053-00-1.
- KOLÁŘ, Jiří. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992. ISBN 80-207-0375-6.
- KRATOCHVIL, J. *Brněnské povíky*. 1. vyd. Brno: Druhé město, 2007, 332 s. ISBN: 978-80-7227-261-7.
- KŘÍŽ, J. *Kruhy na vodě*. 1. vyd. Litomyšl: Paseka 2005. 248 s. ISBN: 80-7185-725-4
- KUDĚJ, Z. M. *Ve dvou se to lépe táhne*. 1. vyd. Praha: A. Svěcený 1923. 542 s.
- KUSÁKOVÁ, H.: *Nad knihou Libora Pavery Kazatel Daniel Nitsch*. In: *Tvar*, č. 20, 2003.
- LAN PHAM THI. *Bílej kůň, žlutěj drak*. 144. Praha. Knižní klub, 2008. ISBN: 978-80-242-2525-8.

- LEVRON, D. *Odsuzuje se Dorel Levron*. 1. vyd. Brno: Host, 2005. 346 s. ISBN : 80-7294-162-3
- LONDON, J. *Bílý tesák*. 6. vyd. Praha: Albatros, 1971. 143 s.
- LUNDIAKOVÁ, H. *Vrhnout*. 1. vyd. Zlín: Kniha Zlín 2010. 168 s. ISBN: 978-80-7227-291-4.
- MANN, T. *Zpověď hochštaplera Felixe Krulla*. Mladá fronta: Praha 1958. 420 s.
- MANN, T.: *Kouzelný vrch*. 4. vyd. Praha: Odeon, 1975. 813 s.
- MÁRQUEZ, G. G. *Sto roků samoty*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1971. 409 s.
- MÁRQUEZ, G. G.: *Kronika ohlášené smrti*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1984. 142s.
- NAVRÁTIL, V. <<http://vojtanavratil.blog.respekt.ihned.cz/c1-46019450-co-rekl-a-co-nerekl-jiri-cunek-doslovny-prepis-audio-nahravky>> 2008
- NĚMCOVÁ, B. *Bylo nebylo*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1984. 94 s.
- NĚMEC, J. *Hra pro čtyři ruce*. 1. vyd. Brno: Host 2010. 244 s. ISBN: 978-80-7227-291-4.
- NOVOTNÝ, D. J. *Sidra Noah*. 1. vyd. Praha: Knižní klub 2010. 384 s. ISBN: 978-80-242-2754-2.
- OUŘEDNÍK, P.: *Příhodná chvíle, 1855*. 1. vyd. Praha: Torst, 2006. 140 s. ISBN: 80-7215-270-X.
- PALÁN, A., LUKŠŮ, D. *Vladimír Zábrodský - skutečný příběh hokejové legendy*. 1. vyd. Praha, Edice ČT 2010. 320 s. ISBN: 978-80-7404-040-5.
- PAVERA, L. „*Obrana spisu mého proti zlobivým jeho utrhačům*“. In: Tvar 2004/06.
- PAVERA, L. *Poslední slova před popravou*. In: Tvar 2004/03.
- PILÁT, A., UŠÁK, O. *Kapesní atlas hub*. 3. doplněné vyd. Praha: SPN, 1970, 127 s.
- POE, E. A. *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*. Praha. Levné knihy KMa, 2002. 504 s.
- POLÁČEK, K. *Bylo nás pět*. Praha: Academia, 2000. 162 s. ISBN: 80-200-0815-2.
- POLÁČEK, K. *Sloupky*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Franze Kafky 1998. 528 s.
- RÁŽ, R.: *Kámen v okně*. 1. vyd. Praha: Akropolis 2007. 148 s. ISBN: 978-80-7304-077-2.

- ROWLINGOVÁ, J. *Harry Potter a kámen mudrců*. 6. vyd. Praha: Albatros 2002. 286 s. ISBN: 80-00-01161-1.
- RUDIŠ, J. *Potichu*. 1. vyd. Praha: Labyrint 2007. 200 s. ISBN: 978-80-85935-87-5.
- RYČL, V. *Pavilon č. 13*. 1. vyd. Brno: Petrov, 2003. 244 s. ISBN: 80-7227-173-3.
- SAPKOWSKI, A.: *Zaklínač I., Poslední přání*. 1. vyd. Ostrava: Leonardo, 1999. 280 s. ISBN 80-85951-14-2.
- SMOLJAK, L., SVĚŘÁK, Z, WEIGL, J. *Jára Cimrman, génius, který se neprosadil*. 1. vyd. Brno: C Press 2009. 64 s. ISBN: 978-80-251-2762-9.
- SMOLJAK, SVĚŘÁK. *Afrika: Češi mezi lidožravci*. 1. vyd. Paseka, Praha, 2003. 72 s. ISBN: 80-7185-528-6.
- SMOLKA, Z.: *Jak udělat z básníka zloděje cizích veršů*. In: Tvar 2004/03.
- STRÁNSKÝ, J. *Stařec a smrt*. 1. vyd. Havlíčkův Brod: Hejkal, 2007. 172 s. ISBN: 978-80-86026-59-6.
- SVÁROVSKÁ, B. *Deník odbarvené blondýny*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2007. 237 s. 80-204-1714-1.
- ŠAJTAR, D.: *Paskvil*. In: Tvar 2003/19.
- ŠKVORECKÝ, J. *Zbabělci*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel 1858. 356 s.
- TOLSTOJ, L. N. *Vojna a mír*. Praha: Odeon, 2010/2011. 1416 s. ISBN: 978-80-207-1336-0.
- Tolstoj, L. N: *Anna Karenina*. 2. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2004. 888 s. ISBN: 80-7309-163-1.
- TOPOL, L. *Kloktat dehet*. 1. vyd. Praha: Torst, 2005. 286 s. ISBN: 80-7215-255-6.
- TRÁVNÍČEK, J. *Smolař se sebeničivým pudem*. In: Tvar 2004/05.
- TROLLOPE, A. *The Eustace Diamonds*. Harmondsworth: Penguin 1986. 186 s.
- URBAN, M. *Hastrman*. 1. vyd. Praha: Argo 2001. 400 s. ISBN: 80-7203-347-6.
- VÁCHAL, J.: *Krvavý román*. 3. vyd. Praha: Paseka, 1990. 318 s. ISBN 80-85192-00-4.
- VANČURA, V. *Pekař Jan Marhoul*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1925. 136 s.

VANČURA, V. *Rozmarné léto*. 3. vyd. Praha: Československý spisovatel 1955. 108s.

VERNE, J. *20 000 mil pod mořem*. 2. vyd. Praha: Jos. R. Vilímek, 1911. 376 s.

VIEWEGH, M.: *Nápady laskavého čtenáře: Soubor jeho rozverně nactiutrhačných literárních parodií*. 1. vyd. Brno: Petrov, 1993. 110 s.

VODIČKA, M. *Wilsonova mlžná komora*. 1. vyd. Praha: H&H 2007. 183 s. ISBN: 978-80-7319-064-4

VONNEGUT, K.: *Mechanické piano*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1979. 327 s.

WEISS, J. *Muž z Marsu*. In: *Zrcadlo, které se opožďuje*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. 324 s.

WERICH, J. *Fimfárum*. 1.vyd. Praha: Československý spisovatel, 1960. 142 s.

ZÁBRANA, J. *Celý život I. a II*. 1.vyd. Praha: Torst, 1992. 1109s.

ŽAMBOCH, M. *Koniáš: Vlk samotář*. 1. vyd. Praha. Triton, 2008. 640s. ISBN: 978-80-7387-193-2.